A gândi, a scrie și a vorbi, la sfârșitul anilor '70 și începutul anilor '80 în România, despre pictura venețiană, despre melancolia lui Georges de La Tour, despre cartea de pictură a călugărilor de la Athos sau despre pătratele magice ale lui Mondrian iradia o anumită aură subversivă. Ca alte cărți apărute în acea perioadă, *Creatorul și umbra lui* îmbină subversivul cu baricada și cu fuga. Această culegere de eseuri, scrise pe când aveam între 25 și 30 de ani, poate fi deci citită ca un eșantion a ceea ce a însemnat pentru o anumită generație actul cultural, cu amestecul lui de nesăbuință intelectuală și responsabilitate morală. Dacă ea mai poate spune azi ceva, acest lucru se datorează, cred, faptului că febrilitatea intelectuală care o traversează nu este una a închiderii, ci una a deschiderii. Soarta acestei cărți a fost fericită, căci ea se înfățișează nu ca o despărțire definitivă de o meserie — cea de interpret al imaginilor și ideilor artistice —, așa cum întru câtva fusese concepută la plecarea mea definitivă din țară, în 1981, ci — lucru cu totul de neprevăzut atunci când a fost publicată pentru prima oară — ca un început de drum. Gândul care îi stă la temelie, cel al nașterii instanței critice în însuși actul de creație, e prezent în carte, înconjurat de anumite intuiții de care nu m-am dezis niciodată. Este motivul pentru care nici o literă nu a fost schimbată din textul inițial. Cartea apare însă cu un aparat iconografic de calitate, complet refăcut.

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ

BIBLIOTECA ALEPH

COD 06644
LEI 45.00
74-3
5 948353 013627

Victor Ieronim Stoichiță

Creatorul și umbra lui

seriile de autor
HUMANITAS

Foto: Dimitrios Delyiannis, Bucureşti, prin 1980

În aceeaşi serie:

Ultimul Carnaval. Goya, Sade şi lumea răsturnată

Vezi? Despre privire în pictura impresionistă

Pe copertă:

DOSSO DOSSI,
Zeus pictând fluturi (detaliu), 1530,
Kunsthistorisches Museum, Viena

ALBRECHT DÜRER,
Agnes a mea (oglindit), 1495.

seriile
de
autor
HUMANITAS

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ s-a născut la București, la 13 iunie 1949. Studii universitare la București, Roma (licență în istoria artei) și Paris (doctorat de stat). A fost asistent la Catedra de Istoria și Teoria Artei a Academiei de Arte Frumoase din București (1973–1981) și la Institutul de Istorie a Artei al Universității din München (1984–1990). A fost profesor invitat la diferite universități, printre care Sorbona (1987), Göttingen (1989–1990), Frankfurt (1990), Harvard (2005–2007), și cercetător asociat la diferite instituții de cercetare (Institute of Advanced Study/Princeton, The Getty Center/Los Angeles; Wissenschaftskolleg zu Berlin; Max Plank Institut für Kunstgeschichte/Roma). Din 1991 este profesor la Universitatea din Fribourg (Elveția). În februarie 2007 a primit titlul de Doctor Honoris Causa al Universității Naționale de Arte din București.

SCRIERI: *Simone Martini*, Meridiane, București, 1975; *Ucenicia lui Duccio di Buoninsegna*, Meridiane, București, 1976; *Pontormo și manierismul*, Meridiane, București, 1978; *Mondrian*; Meridiane, București, 1979; *Georges de La Tour*, Meridiane, București, 1980; *Creatorul și umbra lui*, Meridiane, București, 1981; *Efectul Don Quijote*, Humanitas, București, 1995. Cărțile publicate în ultimii ani au fost traduse în numeroase limbi. Dintre ele amintim: *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, Méridiens-Klincksieck, Paris, 1993 (traducere românească, Meridiane, 1999); *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Reaktion Books, Londra, 1995; *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books, Londra, 1997 (traducere românească, Humanitas, București, 2000); *The Pygmalion Effect: from Ovid to Hitchcock*, The University of Chicago Press, Chicago – în curs de apariție.

Victor Ieronim Stoichiță

Creatorul și umbra lui

Ediția a doua

HUMANITAS
BUCUREȘTI

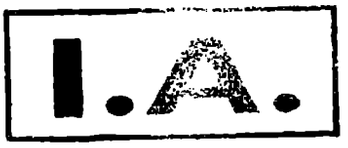
Coperta
ANGELA ROTARU

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
STOICHIȚĂ, VICTOR IERONIM
Creatorul și umbra lui / Victor Ieronim Stoichiță. – Ediție rev. – București : Humanitas, 2007
Index
ISBN 978-973-50-1774-3

7.01

© HUMANITAS, 2007

EDITURA HUMANITAS
Piața Presei Libere 1, 013701 București, România
tel. 021/317 18 19, fax 021/317 18 24
www.humanitas.ro
Comenzi CARTE PRIN POȘTĂ: tel. 021/311 23 30,
fax 021/313 50 35, C.P.C.E. – CP 14, București
e-mail: cpp@humanitas.ro
www.librariilehumanitas.ro



I

Zeus, Hermes şi fluturii

„...nu e pe lume om care să spună despre Homer
lucruri mai frumoase decât mine."

Platon, *Ion*

Comentariul artistic pare a fi, la o primă vedere, un produs al vremurilor moderne. Secolul nostru — ne plângem adesea — este mai degrabă un secol al „criticii" decât unul al „creației". Dincolo de un inevitabil adevăr cuprins în această afirmație, lamentația, în care afirmația se transformă de obicei, nu este justificată decât de o prea superficială apropiere de fenomenul artistic în esența sa. Comentariul artistic nu este un gen modern, ci străvechi: actul său de naștere poartă aceeași cifră de înmatriculare între întâmplările lumii cu cel al „artei". Nouă nu este „critica de artă", ci figura „criticului de artă" ca persoană autonomă, specializată. Aceasta este, fără îndoială, o creație a vremurilor moderne, întrupată pentru prima oară — spun cunoscătorii — în persoana lui Denis Diderot.

Criticul de artă, în accepția sa modernă, este într-adevăr o *întrupare*. În persoana sa ființează — ca unică dimensiune sau ca dimensiune dominantă — ceea ce înainte vreme nu era decât o componentă, o umbră, un dublu al artistului.

Originea criticii de artă se găsește în însuși actul artistic. Originea criticului de artă se găsește în însăși persoana artistului. Criticul primordial este artistul însuși. Prima judecată critică îi aparține. Abandonarea dălții sau a pensulei (gest care vrea să spună: „această lucrare e *gata*") echivalează cu un gest critic: lucrarea e *săvârșită*, închegată, separată de cel care a adus-o pe lume. Ceea ce va urma de acum înainte,

în raportarea artistului la operă, nu mai este „creație artistică", ci „critică de artă". Acest raport cuprinde o multitudine de nuanțe. Polii arcului critic sunt, desigur, atitudini extreme: prezentarea operei în expoziție sau în fața comanditarului („pol pozitiv"), sau radierea pânzei, spargerea ghipsului sau a marmurei („pol negativ"). Acest din urmă gest nu vine să contrazică judecata critică originară asupra „finitului" operei, ci se plasează în continuarea ei: „Această lucrare e *gata*, dar e *neizbutită*."

Între cele două extreme se inserează o multitudine de posibile atitudini critice intermediare. Ceea ce pare a se contura acum ca o evidență este faptul că orice act creator conține în sine, ca negație, momentul său contrar: actul critic. „Negativă", în acest sens, nu este doar distrugerea operei, ci și expunerea ei. Este „negativă" (ghilimelele sunt aici absolut obligatorii) deoarece opera finită exclude creatorul și devine obiect critic.

Oricine are de-a face cu o operă dintr-o expoziție, fie el artistul însuși, nu posedă un statut de „creator", ci unul de „critic". „Creația" și „critica" ei par astfel a se înlănțui, inevitabil, într-un șir al actelor artistice obligatorii. Critica nu mai apare ca un accident, ci ca o fatalitate.

Dacă este adevărat că opera finită își exclude creatorul pentru a da glas criticului (sau pentru a-l transforma pe creatorul însuși în propria sa umbră, în „critic"), s-ar putea deduce că procesul de săvârșire al operei îl privește în exclusivitate pe artist (sau componenta „artist" din orice persoană-„creatoare"), în vreme ce accesul „criticului" (sau al „componentei critice" a oricărui creator) este ocultat.

Putem accepta, în linii mari, această „incompatibilitate temporală" între actul critic și cel creator, numai că, în acest caz, suntem nevoiți, în mod paradoxal, să recunoaștem ca posibilă apariția „nucleului" critic *înainte* chiar de angajarea artistului în strădania creatoare.

În general, temporalitatea actului de creație o exclude pe cea a actului critic. O *precedență* a acestuia din urmă asupra creației înseși se poate detecta însă în raportul artistului („raport critic", desigur) cu „arta" în general, cu „arta trecutului" sau cu cea „contemporană", cu propria-i evoluție artistică sau cu propria-i operă al cărei gând prinde viață. Tocmai aceste opțiuni ale sale privitoare la „artă" sunt cele care vor fi puse *în act* de procesul de creație.

Nu a existat încă nici un artist, în întreaga istorie a artei, care să nu fi fost animat, într-un moment sau altul al existenței sale de plăsmuitor al formelor, de un dubiu critic. Momentul analizei critice cere, în mod imperios, o *distanțare* de propria-i operă. Pentru o clipă, sfera operei nu se mai află în *praxis*, ci în *theoria*. Momentul „teoretic" („contemplativ") vine uneori să întrerupă — paradoxul este din nou evident — însuși *furor*-ul creator. Momentul teoretic este un *hiatus* în șuvoiul *praxis*-ului. *Distanțarea* este aici atitudinea fundamentală: artistul „face un pas înapoi", își contemplă propria-i operă, se rupe o clipă de ea, o cântărește, o judecă. Ceea ce am numit „incompatibilitate temporală", între actul critic și cel creator, nu primește nicidecum o infirmare în acest caz. Distanțarea spațială concretizată în „pasul înapoi" echivalează cu o distanțare temporală. Deși, uneori, minimă, această distanță este fundamentală. Ea vine, încă o dată, ca o fatalitate a unei determinări reciproce între momentul „teoretic" și cel „practic". *Praxis*-ul și *theoria* sunt momente diferite, „inconciliabile", dialectic înlănțuite, ale procesului de creație.

„Autonomizarea theoriei", apariția „criticii de artă" ca disciplină cu un statut aparte, ar părea astfel o deviere (discutabilă) a culturii europene din ultimele două secole. Premisele acestei autonomii, tardiv cucerite, pot fi însă detectate, sub diferite aspecte, în întreaga evoluție a artei.

Până nu de mult, critica de artă era apanajul exclusiv al artistului. Contradicțiile nu întârzie să apară încă din acest

moment revolut: cu cât procesul „teoretic" capătă o mai mare importanță, cu atât cel „practic" își ostoiește elanul. Cennino Cennini, Alberti, Vasari, Van Mander etc. au dăinuit prin opera lor „teoretică", și nu prin cea „practică". De aici și până la decretarea („modernă", și ea) a criticului ca „artist ratat" nu era, desigur, decât un pas. Nimeni nu s-a arătat însă îngrijorat vreodată că un artist lipsit de instrumentul „theoriei" ar fi pândit de același spectru al ratării. Dincolo de orice butadă, observația vine să întărească, încă o dată, caracterul de fenomen secund al criticii și cel de „umbră" al criticului. O umbră prezentă însă în orice întreprindere artistică desprinsă de simplul act artizanal.

Dar încercări de justificare a statutului criticului de artă nu au întârziat să apară. Salvarea a părut că vine din partea concepției despre critic ca „mijlocitor". Criticul monopolizează instrumentarul teoretic care odinioară făcea parte din dotarea artistului. Domeniul criticului este opera finită, sarcina sa este *explicarea* ei. Modalitatea de înfățișare a *explicației* este „discursul critic". Aceasta se plasează într-un spațiu intermediar, între operă și public, oferind, prin decodări teoretice, accesul acestuia din urmă la rezultatul *praxis*-ului creator.

Domeniul criticului fiind opera finită, s-ar părea că discursul său se înfățișează, de la bun început, ca o *sărăcire* a atitudinii teoretice originare. Aceasta se manifesta — am văzut — în trei modalități (și în trei momente) distincte: ea se concretiza fie într-un moment posterior operei, fie într-un moment anterior *praxis*-ului, fie, în fine, ca *hiatus* în străduania creatoare (dar ca parte a acesteia). „Critica" artistului avea în vedere crearea operei; critica autonomă are în vedere receptarea ei. De aceea ea a absolutizat de la bun început momentul contemplativ al operei. Ea s-a manifestat cu precădere ca „descriere" a imaginii formulate. Accesul criticului în temporalitatea anterioară operei finite a fost ocultat de la bun început. În concretizările ei cele mai înalte, critica

s-a străduit cel mult să parcurgă, în amonte, drumul spre geneza operei.

Critica este, în esență, *vorbire despre operă*. Ea poate fi creatoare doar în măsura în care reușește să recupereze *sensul* profund al acesteia, trecând uneori peste însăși persoana artistului, căci sensul operei poate transcende, adesea, însăși intenționalitatea plăsmuitorului.

Caracterul creator al criticii, pus tot mai des în lumină în ultimul timp, sălășluiește în însăși esența sa de *rostire*. „Criticul" este cel ce „rostește" ceea ce a fost „plăsmuit".

La ce bun „rostirea" ? ne-am putea întreba cu îndreptățire. Dar întrebarea este, încă o dată, secundă. Ea nu poate căpăta răspuns decât după dezlegarea întrebării prime: la ce bun *plăsmuirea* ? Dar cine s-ar încumeta să răspundă unei astfel de întrebări ? Să încercăm de aceea o dezlegare, care, dacă nu are șansa exactității, o dobândește în schimb pe cea a adevărului: orice plăsmuire se săvârșește în vederea înțelegerii ei. Înțelegerea deplină a operei este o problemă a *logos*-ului, a verbului, a limbajului. Înțelegerea operei este propria sa *rostire*.

Acesta este rostul criticii. Sau, cum se spune tot mai insistent în ultima vreme, al *hermeneuticii*. Spre deosebire de figura, vag discreditată, a criticului (discreditată tocmai în măsura în care domeniul său de predilecție a fost „descrierea" imaginii formulate), *hermeneutului* i se conferă toate drepturile la care criticul râvnea. Nu este însă un secret că actul critic s-a născut, istoric vorbind, ca act interpretativ, hermeneutic. Nu este întâmplător că cea mai veche meditație filozofică despre artă — dialogul platonician *Ion* — este, în același timp (sau poate chiar în primul rând), o meditație despre „înțelegere" și „interpretare" : despre hermeneutică. Încă din cele mai vechi timpuri, plăsmuitorul de forme apare ca un demiurg. Interpretul operei — ca un tălmaci. Dacă artistul posedă toate datele demiurgiei mitice (cu penelul el poate crea „o lume" — imaginară, desigur), criticul, interpret al lumii plăsmuite, se află sub semnul lui Hermes, mesager al zeilor.

Dosso Dossi, *Zeus pictând fluturi*, circa 1530,
Kunsthistorisches Museum, Viena

În Muzeul de Istoria Artelor din Viena, se află un tablou de o enigmatică substanță simbolică, cunoscut, din păcate, mai mult în cercul restrâns al specialiștilor. Autorul, ferarezul Dosso Dossi, artist emblematic al Renașterii mature, reprezintă, sub veșminte mitologice, o parabolă a creației picturale. Lucrarea (vezi ilustrația de mai sus) intitulată *Zeus pictând fluturi* ni-l arată pe Zeul Zeilor absorbit într-o îndeletnicire inedită: pictura. În spatele său, Hermes, cu degetul la buze, pare a opri intervenția unui al treilea personaj, feminin de această dată, poate Iris, zeiță a curcubeului și mesageră a muritorilor.

Tema lucrării lui Dossi este „creația" sau, mai precis, creația *in fieri*: „opera-care-se-face". Cu un termen care de la Joyce încoace a făcut epocă, putem spune că tabloul de la Viena reprezintă un *work in progress*.

Scena se petrece în Olimp. Cele trei personaje sunt purtate de un nor, pământul e undeva departe. Spațiul în care „opera se face" este unul al transcendenței, fără legătură cu spațiul existenței cotidiene. Zeus este Demiurgul care se joacă, Demiurgul-Artist. Din *Deus Faber* el a devenit pentru o vreme *Deus Ludens*. Instrumentele puterii — fulgerele — au fost abandonate. Locul lor, în mâna zeului, a fost luat de pensulă și paletă. Noua îndeletnicire îl absoarbe într-atât, încât apariția lui Iris nu-l tulbură. Mesageră a pământenilor, Iris este o apariție pământească, profană, în Olimp. Ea este o întrupare a unui public, încă nevăzut, care irumpe — lucru neîngăduit — în spațiul creației. Iris n-a părăsit însă pământul doar din simplă curiozitate, doar din dorința de a contempla, cu o clipă înaintea celorlalți, rezultatul creației zeiești. Ea pare a fi și purtătoarea unui mesaj: „O, Zeus, de ce faci fluturi, când mai sunt atâtea de făcut în cer și pe pământ?" Întrebarea mesagerei rămâne însă nerostită. Liniștea lui Zeus e vegheată de Hermes.

Cine este Hermes? Fiu al lui Zeus și al Maiei, el este mesagerul zeilor, cel care poartă pământenilor cuvântul transcendenței. Coiful și sandalele înaripate îi permit să fie, într-o clipă, când *aici*, când *dincolo*. În spațiul transcendent al săvârșirii operei, Hermes tace. Și impune tăcerea. El este fiu și umbră a lui Zeus. Instrumentele lui Zeus sunt cele ale „plăsmuitorului", instrumentele lui Hermes sunt cele ale „rostitorului". Cât timp avem de-a face cu un *work in progress*, cu o „operă-care-se-face", Hermes tace. În clipa în care Zeus lasă din mână pensula și paleta, Hermes va lăsa jos degetul care-i pecetluiește buzele într-o tăcere plină de așteptare. Va începe „rostirea" operei, *trans-portarea* mesajului.

În mâna stângă Hermes ține caduceul, bagheta magică primită în dar de la Apolo în schimbul lirei. Caduceul este o *substituire* a lirei la care Hermes a renunțat de bunăvoie. Caduceul este însă un dar zeiesc, este instrumentul cu care — spune Homer — „pe-adormiți îi deșteaptă din somn

după cum îi e vrerea". El este instrumentul care deschide ochii spiritului. Deocamdată însă Hermes tace, iar caduceul pare, temporar, abandonat. Locul lui Hermes este imediat lângă Zeus, *în spatele* lui. Spațiul său este cel al „pasului înapoi", al distanței minime întru contemplarea și rostirea operei. Hermes poate arunca oricând o privire peste umărul demiurgului, dar nu poate rosti, încă, nimic. El este și o siglă a „cenzurii": nimeni nu poate avea acces la operă câtă vreme aceasta este *in progress*. Pecetluirea buzelor indică esența secretă a artei.

Dar ce secret pot ascunde fluturii lui Zeus?

În primul rând, secretul propriei lor origini. *Inventează* oare Zeus aceste *forme colorate* sau le *reprezintă*? Și una, și alta. În actul picturii demiurgul *reprezintă* o „invențiune" a propriei sale minți; el este, în același timp, *Deus Artifex* și *Ideator Mundi*.

Fluturii lui Zeus sunt niște holografii imaginare gata să-și ia zborul. „Rostul" lor? Desigur, este același cu cel al formei artistice a căror cifră sunt.

Când Hermes își va lăsa jos degetul care-i pecetluiește buzele, ne va spune, probabil, de ce a făcut Zeus fluturii, când „mai sunt atâtea de făcut în cer și pe pământ".

*

Paginile care urmează sunt dedicate unei incursiuni în istoria comentariului artistic. Ele nu au pretenția unei istorii exhaustive, ci sunt simple sondări ale unor momente cruciale ale ei, de la arta bizantină la cea a secolului XX. Personajul principal al acestei cărți este nu creatorul, ci umbra lui. Eroul paginilor de față este Hermes în diferitele sale ipostaze istorice. Nu este, de aceea, o carte despre critica de artă, ci una despre germenii săi. Aceștia sunt căutați în epoci și prin modalități diferite, în însăși gândirea artiștilor.

Umbra este uneori mai puternică decât însuși posesorul ei, alteori ea se reduce la pata abia schițată, lăsată de soarele

de amiază (este cazul marilor artiști, Michelangelo, Bernini...). Un loc aparte îl are momentul venețian cinquecentesc, primă apariție, fugară, a „criticii de artă specializate". Două tentative de „hermeneutică picturală" (paginile dedicate lui Pontormo și Georges de La Tour) propun o interpretare a gândirii despre artă încifrată în însăși substanța operei. În fine, studiul privitor la originile artei abstracte aduce în discuție, într-un mod pe care-l sperăm nou, componenta teoretică prezentă, mai mult decât oricând, în arta contemporană.

II

Cartea de pictură a lui Dionisie din Furna. Încercare de definire structurală[1]

În memoria MARIEI ANA MUSICESCU

1. Textul

Nici o cultură, în afara celei născute în Bizanț, nu ne-a lăsat vreo carte asemănătoare erminiilor de pictură. Și nici o altă civilizație nu și-a pus atât de acut problema artei, încât aceasta să devină sămânță a rațiunii politice și prilej al diviziunilor istorice.

Cartea călugărului Dionisie[2] aparține apusului culturii de tradiție bizantină. Este o lucrare despre pictură: despre

---

[1] Citatele din *Erminia* lui Dionisie, atunci când lipsește o mențiune specială, urmează versiunea românească, *Carte de pictură*, semnată de Smaranda Bratu Stati și Șerban Stati, cuvânt înainte de Vasile Drăguț, Meridiane, București, 1979. Rândurile de față au servit drept studiu introductiv la sus-numita ediție.

[2] Dionisie s-a născut în jurul anului 1670 la Furna (Agrapha, Etolia), în Grecia Centrală. Anul morții este necunoscut, dar știm că în 1744 trăia încă. Din biografia scrisă de Theofan din Agrapha și publicată de K.Th. Dimaras aflăm că Dionisie a venit la Athos când avea 16 ani, unde a devenit călugăr și a deprins meșteșugul picturii. A lucrat la Athos până în 1734. Operele păstrate de la el sunt puține la număr: cea mai importantă este decorația capelei Sf. Ioan Botezătorul, a propriei sale chilii de la Karyes (cunoscută sub numele de „Chilia lui Meletios"), decorație săvârșită în 1711 și restaurată tot de el în 1731. A fost și pictor de icoane, după cum ne-o dovedește icoana cu Sf. Ioan Botezătorul din aceeași capelă. Tot el este autorul a patru icoane din biserica Izvorul Tămăduirii din Furna (azi în biserica Schimbării la Față).

Conform datelor furnizate de biografia lui Theofan, Dionisie și-a alcătuit *Cartea de pictură (Erminia)* între anii 1729 și 1733. Ipoteza

tehnica icoanei și a frescei și, mai ales, despre iconografie. *Carte de pictură* sau *Erminia de la Athos* ni se înfățișează azi într-o dublă ipostază: cea de manual, de ghid, de îndreptar și cea de exegeză, de interpretare sau — cu un termen atât de frecvent azi în textele critice, dar strâns înrudit cu lucrarea lui Dionisie — de *hermeneutică*. *Cartea de pictură de la Athos* apare în momentul cel mai adecvat esenței ei interpretative: la sfârșitul culturii bizantine sau, mai precis, în epoca de declin a celei „postbizantine". Ca lucrare de *îndrumare*, ea este la un pas de anacronism: alcătuită pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, deci pe temeiul mai multor veacuri de experiență artistică, ea nu va reuși să dea rezultate importante mai mult de câteva decenii — cele din urmă ale culturii figurative în sânul căreia s-a născut.

Încercând să comprime sensurile majore ale *Erminiei*: cel exegetic (deschis către trecut) și cel îndrumător (deschis, în intenție, către viitor), realizăm fără greutate caracterul ei conservator. *Erminia de la Athos* este într-adevăr o carte *conservatoare*, în sensul cel mai nuanțat cu putință. Este un depozit cultural impresionant, iar marele său interes istoric și estetic, azi, își găsește tocmai aici justificarea.

Intenția lui Dionisie este clar mărturisită: „...eu, prin această lucrare a mea, pun dinaintea zugravilor hărăziți de fire temeiurile unui meșteșug fără asemănare, arătând cum trebuie așezate și folosite culorile, cum se aleg faptele de înfățișat, în ce fel și în ce loc anume din locașurile sfinte trebuie ele înfățișate, povățuind o bună împărțire a zidurilor bisericii pentru ca împodobirea și zugrăveala să aibă rânduială și măreție."[1]

Suntem în jurul anului 1730, și — până în acest moment — arta bizantină a cunoscut monumente renumite, a căror

---

(susținută de Sergio Bettini) potrivit căreia Dionisie ar fi fost la Veneția în 1745, unde ar fi publicat o scriere dedicată martirului Serafin, are la bază probabil o confuzie de nume. Oricum, el nu ar fi putut asimila, la acea vârstă, influența venețiană presupusă în această ipoteză.

[1] Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, p. 48.

„zugrăveală" avea și „rânduială", și „măreție", fără ca o scriere asemănătoare celei a lui Dionisie să-și fi impus autoritatea. Aceasta înseamnă că epoca în care este compusă *Erminia de la Athos* „cerea" un astfel de manual, fără de care aspectul edificiilor de cult ar fi fost „în pericol". În versiunile românești ale *Erminiei* aflăm și confirmarea acestei supoziții. Reluând justificarea lui Dionisie, una dintre erminii enumeră astfel criteriile necesității ei: „Podoaba, frumusețea cea bisericească, buna și frumoasa rânduială a zugrăviei icoanelor la hotărâtul locul lor, pe mușama, pe scânduri, pe zid, pe părete și pe alte materii, vârsta obrazului și sfatul tuturor sfinților, câți-s în legea cea veche și câți-s în legea cea nouă; erminiile și legiuirea, și pravoslavnica orânduire a zugrăvirii bisericii răsăritului, spre a nu se corci pravoslavnica predanie a zugrăvirii sfinților prin orice chip cu vreo urâtă și neprimenită corcire papistășească și ereticească, spre veacinica osândire a acelora ce vor îndrăzni a o face aceasta."[1] Iar una din erminiile ceva mai recente cuprinde chiar un capitol intitulat: „Pentru îndreptarea zografilor la vreo câteva greșeli care (se) fac cu nebăgare de sémă, căci nu trebuiește să ne luăm după proba ereticilor, ci să păzim și portul locului neschimbat."[2]

Mobilul prim al erminiei pare astfel a fi păstrarea tradiției iconografice, amenințată în puritatea ei doctrinală de influențele occidentale („papistășești"). Tradiția iconografică garantează însă și puritatea formei ansamblului imagistic („rânduială și măreție") sau, cum scrie în versiunea sa Macarie, cu limbajul său fanariot, dar extrem de plastic, înzestrarea

---

[1] Vasile Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină. Introducere și ediție critică a versiunilor românești, atât după redacțiunea lui Dionisie din Furna tradusă la 1805 de Arhimandritul Macarie, cât și după alte redacțiuni mai vechi traduceri anonime*, Cernăuți, 1936, p. 44.

[2] Ghenadie al Râmnicului, *Iconografia, arta de a zugrăvi templele și icoanele bisericești. Manuscris cu o precuvântare, descris și adnotat de...*, București, 1891.

sa cu *ritmos și cu tacsis*. La aceasta mai trebuie adăugată păstrarea tehnicii picturii „pravoslavnice" („zugrăvirea icoanelor la hotărâtul locul lor, pe mușama[1], pe scânduri, pe zid, pe părete și pe alte materii") care, urmată cu fidelitate, conduce la rezultate formale integrabile în marea tradiție bizantină. Problema formei apare astfel pusă indirect în erminii: acestea nu sunt cărți de teoria artei bizantine ori postbizantine sau, cu atât mai puțin, de estetică, ci manuale practice. Forma apare ca o rezultantă plasată la intersecția împlinirii tehnicii cu împlinirea programului iconografic.

Grija cu totul specială pe care secolul al XVIII-lea o acordă caracterului *determinat* al imaginii nu poate fi înțeleasă decât făcând un apel la însăși mentalitatea străveche ce-i stă la temelie.

2. Subtextul

În arta bizantină imaginea e considerată *sfântă*. Văzut în perspectiva timpului, caracterul sacru al imaginii necesită lămuriri obligatorii. La Dionisie există trimiteri directe la fundamentele doctrinale ale acestei concepții, care a generat însuși fenomenul esențial al picturii orientului creștin — „iconografia"[2]: „...nu-ți înfăptui lucrarea neîngrijit și la nimereală; ci numai cu frica lui Dumnezeu și cucernicie, cum se cuvine unei lucrări sfinte."[3]

Formarea iconografiei bizantine, pe care Dionisie se simte chemat să o sistematizeze în lucrarea sa, este în parte determinată de triumful concepției ilustrate de cuvintele lui Vasile cel Mare.[4] Aceasta ni se înfățișează a fi acceptată încă

---

[1] „Mușamaua", la care se referă textul, este, evident, pânza preparată în vederea pictării.

[2] Din multiplele accepțiuni ale termenului de „iconografie", folosim aici, ca și mai departe, pe aceea privitoare la ordinea precisă imprimată reprezentării figurate.

[3] Dionisie din Furna, *ed. cit.*, p. 52.

[4] Cuvintele fac parte din *Cele treizeci de capitole despre Sfântul Duh către Amfilohie*, capitolul al XVIII-lea. Ele sunt citate în mai

din secolul al VI-lea, când, alături de conceptul de „înfrumusețare" (*kosmesis*) prin care se justifică decorația lăcașului de cult, concept încă de descendență elenistică[1], apare — cel puțin după cum ne-au transmis documentele scrise — prima dovadă a unei prețuiri speciale acordate imaginii, diferită de cea estetică cu care ne obișnuise Antichitatea: apare prosternarea în fața icoanelor[2]. Epoca la care se generalizează această nouă atitudine este grăitoare prin sine însăși; ea ne demonstrează că nu creștinismul primitiv, așa cum se reflectă în evanghelii, a prilejuit elaborarea teoriei sacralității imaginii (după cum se știe, până în secolul al VI-lea a avut loc o evoluție lentă de la aniconism la simbolism și, în fine, la figurativitate), această sacralizare fiind determinată de o anumită atitudine față de creștinismul evanghelic, în speță de cea existentă în Imperiul Roman, după edictul lui Constantin, adică *după ce creștinismul devenise religie de stat*. Secolul al VI-lea, prima „epocă de aur" a Imperiului Bizantin, prilejuiește și oficializarea cultului icoanelor.[3] Discursul iconografic al lui Dionisie nu are legătură directă cu ceea ce în mod obișnuit se numește „iconografie paleocreștină", dar are o indiscutabilă origine — comprimând cu dezinvoltură secolele, după modelul temporal al Bizanțului —

---

toate discuțiile în jurul imaginilor, în forma lor inițială: „Cinstirea dovedită icoanei se transmite prototipului." Dionisie se inspiră din actele celui de-al VII-lea Conciliu ecumenic. (*Cf.* și G. Ostrogorsky, „Les Décisions du Stoglav concernant la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine", în *L'Art Byzantin chez les slaves. Les Balkans. Premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij*, II, Paul Geuthner, Paris, 1930, pp. 393–411).

[1] *Cf.* G. Mathew, *Byzantine aesthetics*, John Murray, Londra, 1963, p. 86.

[2] *Cf.* E. Kitzinger, „The Culte of Images in the Age before Iconoclasm", în *Dumbarton Oaks Papers*, 8 (1954), pp. 83–150.

[3] „Nu a existat un real și sistematic efort de a stabili o teorie creștină a imaginilor înainte de secolul al VI-lea" (E. Kitzinger, *op. cit.*, p. 135). „Imaginile și mai ales cultul lor nu s-au răspândit cu adevărat decât către secolul al VI-lea" (A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Collège de France, Paris, 1957, p. 78).

în temeiurile teoretice ale imaginii, așa cum încep ele să se contureze în veacul al VI-lea, și cum se vor concretiza în formarea iconografiei bizantine după triumful asupra iconoclaștilor.

Prosternarea în fața imaginilor nu este o atitudine estetică. Ea are o dublă origine: derivă, pe de o parte, din ceremonialul de curte al decadenței romane și apoi al Bizanțului[1]: prosternarea în fața împăratului; iar pe de altă parte, din cultul relicvelor[2] de sfinți și mai ales de martiri. Această nouă atitudine în fața imaginii este determinată de valențele ei reprezentative. „Imaginea zeului este un mijloc de a-l determina concret, de a-i garanta prezența: esența imaginii divine nu este altceva decât deplinătatea puterii conferite imaginii."[3] Astfel stând lucrurile, pericolul idolatriei, atât de obsedant prezent în Vechiul Testament, pare a-și găsi acum șansele de împlinire. Începând cu instituționalizarea creștinismului și trecând dincolo de criza iconoclastiei, problema idolului este pusă cu acuitate în gândirea și arta creștină. Încă din secolul al IV-lea sinodul local din Elvira (305–312) interzisese imaginile în biserică.[4] În aceeași perioadă, Sfinții

---

[1] *Cf.* A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Belles Lettres, Paris, 1936, passim, și *L'iconoclasme...*, *op. cit.*, pp. 33 și urm. „Forma exterioară a cultului imaginilor creștine — scrie Grabar (*op. cit.*, pp. 82 și urm.) —, aclamații, închinări ce merg până la *proskynesis*, venerație prin ardere de tămâie și aprindere de lumânări, a fost transmisă creștinilor de obiceiurile religiilor păgâne și mai ales de formele de venerare ale portretului împăratului la putere." Pentru permanența interdependenței între „cultul împăratului" și „cultul icoanelor", vezi studiul lui Ivan Dujčev, „La crise idéologique de 1203–1204 et ses répercussions sur la civilisation byzantine", în *Cahiers de travaux et conférences, I. Christianisme byzantin et archéologie chrétienne*, 1976.

[2] *Cf.* A. Grabar, *Martyrium*, II, Collège de France, Paris, 1946, pp. 343 și urm.

[3] G. Van Der Leeuw, *Phänomenologie der Religion*, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1956, §65.

[4] *...picturas in ecclesia essere non debere de quod colitur et adoratur in parietibus depingetur.*

Părinți capadocieni (Grigore al Nyssei, Grigore cel Mare...) justifică artele vizuale prin rolul lor pedagogic[1], iar Vasile cel Mare, prin apelul la „prototip". Spre sfârșitul secolului al V-lea, sub influența lui Pseudo-Dionisie Areopagitul se dezvoltă concepția despre imagine ca punte de comunicație cu sfera divină.[2] Valoarea imaginii nu este localizată în atributele ei estetice, ci în rolul ei de „trimitere" către cel reprezentat. Ruptura de concepția clasică despre artă este totală: pentru greci, imaginea era demnă de a fi socotită o reprezentare a zeului, prin faptul că era frumoasă; pentru creștini, icoana Fecioarei sau a lui Cristos, prin însuși faptul că (ipotetic) îi reprezenta, nu mai cerea nici o altă calitate.[3] Mai târziu, această concepție va determina cu necesitate formarea tipurilor iconografice. Personajul reprezentat nu se recunoaște prin calități expresive ori formale, ci prin tipologie și atribute iconografice care se cer imediat identificate.[4] Imperativul prim al imaginii devine cel de semnificare.[5]

Primele secole ale creștinismului șovăie în fața reprezentării sacre din respect față de severele indicații din Vechiul Testament. Reprezentările simbolice domină, iar alături de ele își fac apariția icoanele *acheiropoietai*, nefăcute, după

---

[1] Între doctorii bisericii se numără însă și adversari ai imaginilor: Clement din Alexandria, Epifanie din Cipru, Eusebiu al Cezareii (*cf.* G.B. Ladner, „The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy", în *Dumbarton Oaks Papers*, 7, 1953, pp. 3–34).

[2] *Cf.* E. Kitzinger, *op. cit.*, p. 137.

[3] *Cf.* C. Brandi, „Perchè si formò un'inconografia bizantina", în *Segno e immagine*, Il Saggiatore, Milano, 1960, pp. 63–75.

[4] Nimic nu este mai elocvent, poate, în această ordine de idei, decât faptul că odată cu reapariția idealului clasic — în Renaștere — ia amploare celebra dispută în jurul temei „Dacă Isus Cristos a fost frumos ori nu".

[5] Al VII-lea Conciliu ecumenic va defini astfel acest imperativ: *Icoana poartă numele prototipului, nu conține natura sa* (Apud Paul Evdokimov, *L'art de l'icône. Théologie de la beauté*, Desclée De Brouwer, Bruges, 1970, p. 169), ceea ce în limbaj modern se poate traduce astfel: *Icoana semnifică prototipul, nu-l reprezintă.*

legendă, de mâna omului. Acestea sunt singurele exemple în care apare problema noțiunii de *mimesis*, dar pusă într-un asemenea chip încât importanța asemănării face acum loc *miraculosului* săvârșirii copiei, și deci *puterii* respectivei imagini. În fine, secolul al VII-lea va prilejui prima justificare oficială a imaginii săvârșite de mâna omului: Conciliul Quinisext (in Trullo) din 692, prin regula 82, ordonă înlocuirea reprezentării simbolice a lui Cristos (Mielul) prin adevărata sa imagine: „Decidem ca de acum înainte această împlinire să fie respectată la toți pictorii și să fie deci înfățișat pe icoane, în locul mielului, Cel care a ridicat păcatul lumii, Cristos, Domnul nostru, după chipul Său omenesc. Prin aceasta noi vom înțelege înălțimea umilinței Cuvântului și vom fi determinați să ne reamintim locuirea Sa în carne, moartea Sa mântuitoare și, prin aceasta, eliberarea pe care a adus-o Lumii."[1]

De acum înainte problema se pune în termeni clari, iar acești termeni sunt: *Cuvântul* (*Logos*-ul) și *Imaginea*. Întreaga fenomenologie a artei bizantine pare a fi conținută aici, iar evenimentele care-i punctează istoria — de la revolta iconoclastă și apoi codificarea iconografiei la fenomenul tardiv al apariției erminiilor — sunt consecințele firești ale acestei dihotomii. Cea de-a 82-a regulă a Conciliului Quinisext hotărăște pentru prima dată în mod oficial că imaginea picturală poate (și trebuie) să evoce chipul *Logos*-ului întrupat. Tendința adversă cultului icoanelor nu va întârzia să-și sistematizeze teoretic ostilitatea. Chiar dacă știm astăzi prea puțin despre demonstrațiile iconoclaștilor[2], putem deduce, din materialul rămas, tezele lor cele mai importante. Momentul crizei iconoclaste merită o zăbovire ceva mai largă, tocmai prin faptul că acum se cristalizează, în împrejurări

---

[1] Apud L. Ouspensky, *Essai sur la théologie de l'icône dans l'église orthodoxe*, Éditions de l'Exarchat patriarchal Russe en Europe Occidentale, Paris, 1960, p. 113.

[2] Argumentările lor s-au pierdut, fiind arse după „triumful ortodoxiei" din 843.

pline de tensiune, gândirea bizantină asupra artei, gândire care dăinuie până la Dionisie din Furna.

Amănuntele pe care le aflăm din tratatul lui Constantin V Copronymos, cu un larg ecou în cadrul Conciliului iconoclast din 754, ni se arată a fi centrate pe o distincție de nuanță filologică, pe baza termenilor *graphein* (a delinea, a reprezenta) și *perigraphein* (a delimita, a circumscrie). Dumnezeu fiind *aperigraptos* (nelimitat, de necircumscris) nu putea fi reprezentat — era *agraptos.*[1] O adevărată icoană trebuie să fie consubstanțială cu cel reprezentat. Plecând de la aceste principii, iconoclaștii vor ajunge la concluzia inevitabilă că singura adevărată „icoană" a lui Cristos este Împărtășania, căci „pâinea și vinul *sunt* carnea și sângele Domnului". Pe drept cuvânt s-a observat că termenii în care se poartă acum discuția sunt înțeleși cu totul altfel de fiecare dintre cele două „partide": pentru apărătorii icoanelor, Împărtășania nu se poate suprapune noțiunii de icoană, tocmai pentru că este identică prototipului.[2] Noțiunea „ortodoxă" a icoanei va fi expusă în Conciliul din 787.[3] Imaginea nu este nici consubstanțială (*omoúsion*), nici identică (*tautò*) cu prototipul, căci însăși noțiunea de imagine (*eikon*) conține o diferență esențială între imagine și prototip: „Altceva este icoana și altceva este originalul și, în general, se observă o deosebire între ele, pentru că aceasta nu este cealaltă și cealaltă nu este aceasta."[4] Fidelă însă demonstrației sale,

---

[1] *Cf.* Milton V. Anastos, „The Argument for Iconoclasm as Presented by the Iconoclastic Council of 754", în *Late, Classical and Medieval Studies, in Honour of Albert Mathias Friend, Jr.*, Princeton University Press, Princeton, 1955, pp. 177–188.

[2] *Cf.* G. Ostrogorsky, „Osnovî spora sviatîh ikonah", în *Seminarium Kondakovianum*, II, Praga, 1928, p. 48.

[3] *Cf.* Fernanda De'Maffei, „Icona, pittore e arte al Concilio Niceno II", în *Annuario dell 'Instituto di Storia dell 'Arte* (Roma), 1973–1974, pp. 5–104.

[4] Ioan Damaschinul, *Cultul sfintelor icoane (cele trei tratate contra iconoclaștilor)*, trad. rom. de D. Fecioru, București, 1937, p. 113.

partida iconoclastă va arunca anatema asupra imaginilor care — se spune acum — sunt o „invenție deșartă" și o „dezvăluire a puterii diavolești"[1].

Expunerea cea mai detaliată a concepției „ortodoxe" asupra imaginilor îi aparține lui Ioan Damaschinul. Teza sa principală, și care va reveni apoi în mai toate pledoariile antiiconoclaste, este cea conform căreia reprezentarea divinității este posibilă și justificată în virtutea întrupării *Logos*-ului. Vizibilitatea Dumnezeului-Fiu creștin face posibilă imaginea, fără să se contravină interdicției dictate de Vechiul Testament[2], care viza epoca anterioară întrupării și deci epoca în care orice imagine era pândită de pericolul de a deveni idol: „Odinioară Dumnezeu cel necorporal și fără de formă nu se zugrăvea deloc. Acum însă, prin faptul că Dumnezeu s-a arătat în trup, a locuit printre oameni, se fac icoane chipului văzut al lui Dumnezeu.[3] Negreșit, să nu faci icoane lui Dumnezeu, care este nevăzut. Desigur însă că atunci când vezi că cel fără corp s-a făcut pentru tine om, atunci vei face icoane chipului lui omenesc. Când cel nevăzut s-a făcut văzut în trup, atunci vei înfățișa în icoană asemănarea celui ce s-a făcut văzut. Când cel fără de corp, fără de greutate și calitate, fără de mărime din pricina superiorității firii lui, cel care există în chipul lui Dumnezeu a luat chip de rob, și prin această apropiere de entitate și calitate și-a îmbrăcat chipul corpului, atunci zugrăvește-l în icoane și așază spre contemplare pe acela care a primit să fie văzut."[4]

---

[1] *Cf.* Milton V. Anastos, „The Ethical Theory of Images Formulated by the Iconoclasts in 754 and 815", în *Dumbarton Oaks Papers*, 8 (1954), Harvard University Press, Cambridge, Mass., pp. 150–160.

[2] „Să nu-ți faci chip cioplit și nici un fel de asemănare a nici unui lucru, din câte sunt în cer, sus, și din câte sunt pe pământ, jos, și din câte sunt în apele de sub pământ" (Ieșirea 20, 4).

[3] Ioan Damaschinul, *ibidem*, p. 17.

[4] *Ibidem*, pp. 7–8.

Astfel, iconoclaștii erau învinuiți, mai mult sau mai puțin direct, de monofizitism: respingând icoanele, ei respingeau implicit și natura umană a lui Cristos, acceptând-o doar pe cea divină.

Teoria icoanei, așa cum reiese din scrierile ortodoxe, se va reîntoarce asupra întregii interpretări a Scripturii. Cuvintele Facerii [(1, 27) „Și a făcut Dumnezeu pe om după chipul și asemănarea sa"] vor fi interpretate în acest sens. „Cel dintâi care a făcut icoană" — spune Ioan Damaschinul — „a fost însuși Dumnezeu și tot el a arătat icoana"[1]. Cristos însuși[2] este „prima icoană naturală și cu totul asemenea nevăzutului Dumnezeu, este Fiul Tatălui, care arată în el pe Tatăl"[3].

Demonstrația se contaminează astfel în mod aproape firesc cu învățătura neoplatonică, actualizată în ambianța creștină de Pseudo-Dionisie Areopagitul. „Cele văzute sunt cu adevărat icoane vizibile ale celor nevăzute", spune acesta[4], iar Ioan Damaschinul preia: „Lucrurile văzute sunt icoane ale celor nevăzute și lipsite de figuri."[5] „Orice icoană scoate la iveală și arată ceea ce este ascuns (...); icoana a fost născocită pentru conducerea conștiinței și pentru arătarea și punerea la iveală a celor ascunse."[6] (...) „Icoana corpului arată o vedenie necorporală și spirituală[7] (...); putem să ne facem icoanele tuturor formelor pe care le-am văzut."[8]

Astfel se ajunge la teoretizarea imaginii ca expresie vizibilă a invizibilului. Raportul vizibil–invizibil își primește justificarea în virtutea primei dogme creștine, cea a întrupării, invizibil–vizibil, urmând raportul Dumnezeu–trup, și concretizându-se în acela de Cuvânt–imagine. Așa cum

---

[1] Ioan Damaschinul, *ibidem*, p. 89.

[2] „...Cel care m-a văzut pe mine a văzut pe Tatăl" și „Cristos care este chipul lui Dumnezeu" (II Corinteni, 4,4).

[3] Ioan Damaschinul, *ibidem*, p. 114.

[4] Migne, *Patrologia Graeca*, III, col., 1117 A.

[5] Ioan Damaschinul, *op. cit.*, p. 13.

[6] *Ibidem*, p. 113.

[7] *Ibidem*, p. 117.

[8] *Ibidem*, p. 118.

Dumnezeu cel invizibil s-a făcut vizibil în trup, tot așa Cuvântul se poate transpune în imagine.[1] Se înțelege astfel și substratul ideatic real al ereziei iconoclaste. Aceasta își concentrează forța distrugătoare asupra imaginilor, dar ținta ei adevărată este *logos*-ul grec sau, mai bine zis, ceea ce supraviețuise încă din acesta în concretizarea sa imagistică[2]...

În deceniile de dominație iconoclastă, se renunță nu la imagine (asistăm acum la amplificarea repertoriului figurativ profan), ci la *imaginea sacră*. Pentru adoratorii imaginilor însă, existența Noului Testament reprezintă în sine justificarea icoanelor. Răspunsul lui Theodor din Stoudion la afirmațiile iconoclaste, conform cărora Noul Testament nu ar justifica în nici un chip icoanele, este deosebit de semnificativ: „Cristos nu a poruncit niciodată să se scrie (despre el) fie și cea mai scurtă vorbă. Și cu toate acestea imaginea sa a fost redată de Apostoli și păstrată până în prezent. Or, ceea ce este reprezentat cu evlavie pe pergament se reprezintă pe icoană cu diferite culori sau cu un alt material."[3]

Icoana apare astfel în mod explicit ca un echivalent plastic al textului scris. Așa cum conținutul Scripturii este o imagine, imaginea pictată este un cuvânt.[4] Al VII-lea Conciliu ecumenic va statua această concepție, făcând apel la scrierile lui Vasile cel Mare: „Ceea ce cuvântul comunică prin

---

[1] Icoana ajunge să fie astfel considerată, în ambianța iconodulă, ca o mărturie a întrupării lui Cristos sau chiar ca o reîntrupare a lui Dumnezeu (*cf.* E. Kitzinger, *op. cit.*, pp. 143–144).

[2] Faptul este dovedit istoric: împărații iconoclaști sunt sprijiniți de (sau provin din) armatele *temelor* orientale ale Asiei Mici, unde elenizarea fusese mai superficială (*cf.* A. Grabar, *L'Iconoclasme...*, p. 96), în timp ce împărații (și împărătesele) iconodulilor sunt formați de obicei în atmosfera tradiției ateniene.

[3] Apud L. Ouspensky, *op. cit.*, p. 154.

[4] Exegeza contemporană a punctat cu nuanțări diferite această concepție: „...icoana nu reprezintă o artă care ilustrează Scriptura; ea este un limbaj care îi corespunde, care îi este echivalent și care corespunde nu literei scripturii, nici cărții înseși, ca obiect, ci predicației evanghelice, cu alte cuvinte conținutului scripturii, sensului ei, asemeni textelor liturgice" (L. Ouspensky, *op. cit.*, p. 164).

auz, pictura înfățișează, în trecere, prin reprezentare."[1] Prin aceasta esența imaginii este cumulată cu esența cuvântului: de-numirea, semnificarea, evocarea. Icoana nu este definită în esența ei plastică și expresivă, ci în cea comunicativă.[2] Redevin actuale părerile exprimate în secolul al IV-lea de către Sfinții Părinți cu privire la rolul pedagogic al imaginilor, iar pe planul reprezentării figurative concrete sistemul imagistic va fi structurat pe baza unui câmp de semnificații care să-i confere valoare de paralelă a textului scris: „Icoanele sunt cărți" — spune Ioan Damaschinul — „pentru cei neștiutori de carte, și sunt crainici care vorbesc neîncetat (...). Nu am prea multe cărți, și nici nu am timp liber spre a le citi; intru însă în biserică (...), podoaba picturii mă atrage să mă uit și îmi desfată vederea ca o livadă...[3] Noi expunem în toate locurile chipul lui sub formă de icoană, și prin el sfințim cel dintâi simț — căci primul dintre simțuri este vederea, după cum prin cuvinte sfințim auzul. Icoana este un obiect care prilejuiește *aducerea aminte* (*s.n.*). Ceea ce este cartea pentru știutorii de carte, aceea este icoana pentru neștiutorii de carte, și ceea ce este cuvântul pentru auz, aceea este icoana pentru văz, *căci cu ajutorul minții ne unim cu icoana*" (*s.n.*).[4] Aceste ultime cuvinte dovedesc deja consolidarea teoriei bizantine a receptării artistice, ca receptare în primul rând mentală, intelectivă. Ca atare, sistemul imagistic bizantin nu se va elabora pe baze mimetico-senzitive, ci în temeiul unui model comunicativ-discursiv. Odată cu victoria concepției „ortodoxe" despre imagini, procesul de constituire a iconografiei bizantine se generalizează rapid. Ansamblul

---

[1] Icoana este astfel considerată „numele desenat", iar numele ca „Icoană orală" (*cf.* P. Evdokimov, *op. cit.*, pp. 172 și 179).

[2] Este curios, dar semnificativ faptul că *valoarea picturală* a imaginilor este o temă abordată doar de iconoclaști: „Icoanele rămân obiecte nesfințite, obiecte obișnuite, neavând nici o valoare în afară de cea conferită lor de pictor" (din Conciliul iconoclast din 754).

[3] Ioan Damaschinul, *ed. cit.*, p. 45.

[4] *Ibidem*, pp. 19–20.

figurativ era deja conceput, încă din epoca paleocreștină, ca un text și presupunea o lectură de la stânga la dreapta. Dar ordonanța primelor secole creștine nu se concretizase într-un sistem codificat, capabil ca prin autoconținere să substituie ordinea naturală a lucrurilor. Începând cu secolul al IX-lea, se consolidează în toată complexitatea lui noul sistem al picturii ecleziastice.[1]

Încă din actele celui de-al VII-lea Conciliu Ecumenic de la Niceea (787) se pune baza instituționalizării programelor iconografice: „Nu pictorii sunt cei care inventează imaginile, ci biserica universală, care le-a instituit în mod deliberat și le-a transmis... Ei, părinții spirituali, sunt cei care le-au conceput și le-au transmis, nu pictorul; pictorului îi aparține doar arta (*e tehnè monon*); ordonarea vizibilă (*e de diataxis*) este opera Sfinților Părinți."[2]

Prin această prescripție se instaurează pentru secole de-a rândul *sistemul de codificare al imaginației artistice*: iconografia. „În cristalizarea acestui sistem au avut, fără îndoială, o importantă funcție conceptul de putere nelimitată a împăratului, complicatul ceremonial de curte, cu ierarhia sa minuțios elaborată, și filozofia lui Pseudo-Dionisios, foarte populară în cercurile ecleziastice cele mai elevate, cu teoria sa despre ridicarea succesivă de la treapta cea mai de jos la cea mai de sus. Dar apariția acestui sistem nu poate fi atribuită numai acestor cauze: ea este indisolubil legată de evoluția arhitecturii bizantine, în care tipul de biserică în cruce înscrisă cu cupolă centrală a avut o predominare absolută."[3] Se reafirmă și se complică conținutul simbolic al edificiului religios. Biserica reproduce imaginea universului sacralizat[4], masa altarului este, printre altele, muntele sfânt al Sionului, locul de sacrificiu al lui Cristos și tronul lui

---

[1] *Cf.* V. Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, trad. rom. de Fl. Chirițescu, Meridiane, București, 1980, vol. I, pp. 259–260.

[2] Apud G. Ostrogorsky, *Les décisions...*, *op. cit.*, p. 408.

[3] V. Lazarev, *ed. cit.*, vol. I, pp. 261–262.

[4] *Cf.* P. Evdokimov, *op. cit.*, pp. 119–137.

Dumnezeu; ciboriul simbolizează Golgota; naosul, cerul vizibil; altarul este împărăția spiritului; nartexul, pământul etc.[1] Ea este concepută ca o mare și întreită icoană.[2] În acest spațiu sacru imaginile se adaptează rostului ritualului ecleziastic, ele se integrează în ansamblul mistagogiei ortodoxe, contribuie la împlinirea liturghiei.[3] Se va impune astfel o taxinomie iconografică precisă, de la care orice abatere periclitează întreg ansamblul vizual. Nu există poate fenomen mai semnificativ în acest context decât apariția, în secolul al IX-lea sau al X-lea, a primei codificări iconografice cunoscute, cea a lui Elpios Romanos. Această scriere ni se înfățișează ca un fel de incunabul al erminiilor de mai târziu: cuprinde scurte descrieri ale figurii lui Adam, a profeților, a lui Isus și a apostolilor Petru și Pavel, a câtorva Părinți ai Bisericii[4],

---

[1] *Cf.* V. Lazarev, *ed. cit.*, vol. I, pp. 69–70. P. Evdokimov, *op. cit.*, pp. 130–131 și G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile, aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistrà, de la Macédonie et du Mont-Athos*, ed. II, E. De Boccard, Paris, 1960, p. 26.

[2] *Cf.* G. Mathew, *op. cit.*, pp. 106–107.

[3] „Din timpurile cele mai îndepărtate imaginile s-au modelat conform liturghiei. Doctrinele apărătorilor lor nu puteau decât să confirme comunicarea intimă între rit și iconografie. Într-adevăr, deoarece imaginea traduce același cuvânt ca și textul Evangheliei, deoarece ea joacă același rol în biserică, ea trebuie să se adapteze, precum textul însuși, nevoilor cultului (...). În imagini se vor transpune deci, pentru o mai mare edificare a credincioșilor, imaginile evocate în mintea lor de către predicile rituale. Ele vor fi alese și rânduite asemenea acestor predici" (G. Millet, *op. cit.*, p. 17). Iar Nicolae Cabasilas considera că „...întreaga slujbă este ca o icoană care ar înfățișa un singur trup al lucrării Mântuitorului în Lume, făcând să se perinde pe dinaintea privirilor noastre toate întâmplările ei, de la început până la sfârșit, după rânduiala și urmarea lor firească" (Nicolae Cabasila, *Tălmăcirea dumnezeiestei liturghii*, trad. rom. de Ene Branișteș, București, 1946. A se vedea și I.D. Ștefănescu, *L'Illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Institut de Philologie et d'Histoire Orientales, Bruxelles, 1935).

[4] *Cf.* M. Chatzidakis, „Et tón Elpiou tou Rómaiou", în *Studies in Byzantine Art and Archaeology*, Variorum Reprints, Londra, 1972, pp. 393–414.

și avea ca scop păstrarea fidelității imaginii față de prototip și menținerea coerenței de lectură a tipurilor iconografice. Și tot atât de semnificativ este faptul că din aceeași perioadă ni s-a păstrat dovada strânsei analogii care guvernează întreaga civilizație bizantină, analogia dintre ierarhia „cerească" și cea „pământească": lucrarea lui Constantin VII Porfirogenetul, *De Ceremoniis*, stabilește codul instituției imperiale, destinat să dureze în forma sa imuabilă până la „a doua venire a lui Cristos" și „sfârșitul timpului"[1], un fel de corespondent, cu alte cuvinte, al codificării iconografice care ordona lumea imaginilor.[2]

3. Contextul

Erminia lui Dionisie descinde din tiparele acestei mentalități, care-și găsește în „republica" athonită una din ultimele supraviețuiri. Iar digresiunea la care am fost constrânși în paginile anterioare este determinată de acest fapt. Dionisie se simte încă obligat să justifice existența imaginilor, adică a artei, cu un apel la formarea teoriei bizantine a icoanei: „Am învățat să zugrăvim icoane nu numai de la Sfinții Părinți, ci și de la Sfinții Apostoli și, cred eu, chiar de la însuși Cristos. Dumnezeul nostru... În vorbe puține grăind, oricine privește un sfânt zugrăvit pe o icoană îndată își amintește de faptele lui, îl slăvește și i se închină... Drept este, așadar, să zugrăvim sfintele icoane."[3]

---

[1] *Cf.* Dujčev, *op. cit.*, p. 25.

[2] În această ordine de idei mai trebuie notată, ca o dovadă a istoriei comune a celor două taxinomii, zdruncinarea rigidității lor în mod simultan. Odată cu punerea în discuție a caracterului divin al împăratului (după „criza" din 1203–1204), se tulbură nu numai codul de ceremonial curtean, dar și *hiper-stasis*-ul picturii bizantine (pentru o analiză mai amănunțită a acestor corespondențe, vezi I. Dujčev, *op. cit.*, pp. 44–47).

[3] Dionisie din Furna, *ed. cit.*, pp. 256–257.

Observația conform căreia iconografia bizantină se constituie pe temeiul unei structuri lingvistice nu mai este azi o noutate. „Iconografia este o limbă" — scria la începutul secolului G. Millet — „și ea va furniza istoricului luminile pe care el le caută în știința limbilor"[1]. Ea este, într-adevăr, un sistem de convenții articulat în „semne" purtătoare de semnificații precise și ia naștere într-o „cultură de tip semantic", construită — așa cum ne-am străduit să scoatem în evidență în paginile anterioare — „atât pe semantizarea (sau simbolizarea) întregii realități din jurul omului, cât și pe cea a părților ei alcătuitoare"[2]. Iconografia bizantină este *un sistem de desfășurare în spațiu a unei structuri conceptuale, ideologice, comunicative*.[3] În vederea menținerii caracterului ei de limbă, convențiile care-i stau la bază trebuie să fie la fel de solide precum cele ale limbajului verbal. Iconografia tinde în mod firesc spre sincronie, căci, în acest caz, istoria figurează ca o alterare a sistemului.[4] Cu toate acestea, iconografia evoluează, ca orice limbă: evoluează în ciuda articulației sincronice care-i stă la temelie.[5] În intenție, ea este

---

[1] G. Millet, *op. cit.*, pp. 8–9.

[2] I. Lotman, *Studii de tipologie a culturii*, trad. rom. de R. Nicolau, Univers, București, 1974, p. 29. Și Lotman continuă: „Ideea că la început a fost cuvântul nu este câtuși de puțin întâmplătoare în cazul acestui tip de modelare a realității. Lumea este concepută drept cuvânt, iar actul creației, drept creare a unui semn" (pp. 29 și urm.).

[3] Iată, cu titlu de exemplu, justificarea iconografiei, așa cum o face episcopul Ghenadie în introducerea sa la erminia lui Gheorghe Zugravu: „Ideile sântei noastre religiuni, predicate de către Mântuitorul și Apostoli, și introduse în mințile oamenilor, nu puteau să rămână aici multă vreme în formă numai de concepțiuni mintale, și ele aveau trebuință de un corp, trebuiau să fie înfățișate prin niște reprezentațiuni împrumutate din domeniul artelor" (Ghenadie al Râmnicului, *op. cit.*, p. 5).

[4] F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, III, § 1.

[5] Instructive în acest sens sunt considerațiile lui Jacqueline Lafontaine-Dosogne, „L'évolution du programme décoratif des églises", în *XV^e Congrès International d'Études Byzantines. Rapports et corapports*, III, Art et Archéologie. Byzance de 1071–1261, Atena, 1976, pp. 131–156.

mai mult decât o limbă, este *o limbă sacră*[1] și deci cu atât mai mult menită imuabilității tipice concepției bizantine despre lume[2]. Arta bizantină are totuși o istorie, cu toate că desfășurarea în timp ne pune în față probleme serioase: cazuri extrem de semnificative ale acestei „istorii involuntare" sunt — azi — oscilațiile de datare, care uneori cuprind câteva secole.[3] Sincronia iconografiei bizantine suportă însă „amestecul timpului", astfel încât putem asista la absorbții din „istoria reală", în spațiul sacru al imaginii; un exemplu consacrat: programele picturii exterioare moldovenești.[4] În linie de principiu însă, ideea de *tradiție* (încredințată, încă din vremea Conciliului de la Niceea, Părinților) domină până în vremurile culturii postbizantine. *Stoglav*-ul din 1551, de pildă, punctează cu claritate acest fapt: „Preoții vor veghea,

---

[1] Nu există poate fapt mai semnificativ pentru localizarea ei în ansamblul culturii bizantine, decât împrejurarea că, odată cu codificarea iconografiei, greaca liturgică se separă complet de cea uzuală, iar pentru noi, astăzi, imaginea — deși perfect coerentă în articulația ei — este greu accesibilă. Este adică o „limbă moartă" care se cere *învățată*, asemenea „limbii verbale".

[2] Reluând mult discutata problemă a imuabilității bizantine, I. Dujčev scria recent: „Bizantinilor le era cu totul străină și necunoscută ideea de evoluție, în ordinea deja stabilită a lucrurilor, adică de schimbare progresivă sau regresivă. Totul pe lume, și mai ales ceea ce se leagă de divinitate și de credință, a fost fixat și stabilit după aceste concepții și rămâne imuabil pentru totdeauna... Se atinge astfel o problemă fundamentală a Teodiceii: ceea ce este etern e imuabil; Dumnezeu și tot ceea ce este divin sunt incompatibile cu instabilitatea și nu sunt supuse schimbării. Această proprietate esențială a Divinității — desemnată prin termenul de *statis* — se opune *astasiei* (instabilitate, inconstanță) care constituie o caracteristică a materiei, a lumii materiale, în general, a omului și, în fine, a răului" (*op. cit.*, p. 18).

[3] Exemple tipice sunt frescele de la Castelseprio sau, mai aproape de epoca care ne interesează, icoanele lui Andrea Ritsos, considerat activ când în secolul al XIII-lea, când la sfârșitul celui de-al XVI-lea, când, în fine, după ipoteze mai recente, în a doua jumătate a secolului al XV-lea.

[4] *Cf.* S. Ulea, „Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești", I, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1/1963, pp. 57–93.

fiecare în dioceza lui, cu grija și atenția neobosită, ca bunii pictori de icoane și elevii lor să reproducă vechile modele și să se abțină de la orice fantezie..."[1]

Apare tot mai clar cum iconografia se impune ca un sistem de codificare a imaginației. Ea are toate caracteristicile codului, adică ale sistemului de semnificare.[2]

Cartea lui Dionisie din Furna este o traducere verbală a sistemului de semnificare imagistic. Ea oferă suportul, scheletul, taxinomiei iconografice, traductibile verbal, deoarece structurarea ei se face pornind de la cuvânt. Este — cum se spune în prefața versiunii lui Macarie — o carte despre *taxis* (ordine), dar, în același timp, și una despre *ritmos*, căci spațializarea sistemului își pune amprenta asupra structurii formale a ansamblului monumental. Ea nu trebuie consultată doar ca un „dicționar", deoarece nu vizează numai *lexicul* picturii bizantine, ci îi vizează și *sintaxa*. Ca ansamblu de reguli combinatorii convenționale, ea are caracterul unei *gramatici*[3] care coordonează, în același timp, și lexicul, și sintaxa. Astfel înțelegem subtitlul dat versiunii românești a lui Macarie: *Cartea numită Gramatică ori Ustav sau Erminie, adică închipuire și tâlcuire ori alcătuire a tot meșteșugului zugrăviei.*[4] Ea are caracterul unui manual[5], al unui

---

[1] *Cf.* G. Ostrogorsky, *Les décisions...*, *op. cit.*, p. 394. Este elocventă și terminologia rusă care mai târziu va distinge între *jivopis* (pictură) și *ikonopis* (pictură de icoane, religioasă, după model iconografic), ca de altfel și terminologia neogreacă, în care pictorul de tradiție bizantină este desemnat cu denumirea de *hagiograf*.

[2] *Cf.* Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano, 1975, p. 19. [Vezi și *Tratat de semiotică generală*, trad. de Anca Giurescu și Cezar Radu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982 — *n. ed.*]

[3] *Ibidem*, p. 130.

[4] V. Grecu, *Cărți de pictură...*, *op. cit.*, p. 42.

[5] În această ordine de idei apar ca importante distincțiile lui Lotman între cultura „gramaticalizată", bazată pe Manual, și cultura „textualizată", bazată pe Carte. *Manualul* prevede reguli pentru constituirea unui număr indefinit de obiecte, pe când *Cartea* este un text

manual practic care vizează „închipuirea" și „alcătuirea", dar și al unuia care vizează „tâlcuirea". Este, după cum am spus, un *manual-îndreptar* și un *manual-exegeză*.[1]

Erminia lui Dionisie din Furna este cea mai completă care a ajuns până la noi. Ea a fost scrisă în secolul al XVIII-lea, mai precis între 1729 și 1733, pe temeiul unor redactări mai vechi, și deci nu este, așa cum s-a crezut mult timp, un cod al picturii bizantine, ci un ghid al artiștilor postbizantini.[2] Sursele ei pot fi detectate însă departe, în plină cultură bizantină: lucrarea lui Elpios Romanos sau *Viețile de sfinți* și *Sinaxariile* se află la originile sale. Cel mai vechi manuscris al unei erminii, cunoscut până acum, pare a fi cel publicat de către Papadopoulos-Kerameus, în anexa a II-a a ediției sale, și datează din 1674.[3] Încă înainte de descoperirea lor

---

care produce doar modele de imitat și poate fi, eventual, retradusă în manual. Apare astfel clar că prima epocă creștină are caracterul unei culturi-Carte, iar epoca bizantină și cea postbizantină reprezintă epoci de tip Manual. *Erminia de la Athos* poate fi considerată *Cartea convertită în Manual*.

[1] Singura lucrare care suportă o oarecare comparație cu erminiile este *Iconologia* lui Cesare Ripa, apărută la sfârșitul manierismului, al unei perioade deci care punea și ea în modul cel mai acut în discuție raportul reprezentare–semnificare. Rezolvarea diferită a acestui raport, față de Bizanț, se traduce prin faptul că *Iconologia* lui Ripa are un accentuat caracter de *lexic*.

[2] Manuscrisul original al lui Dionisie nu s-a păstrat. Prima traducere occidentală este cea făcută de P. Durand și comentată de A. Didron (*Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine... traduit du manuscrit byzantin „Le guide de la peinture"*, Imprimerie royale, Paris, 1845). Prima ediție greacă (Atena, 1853) se bazează pe textul interpolat de falsificatorul Simonides, care încercase să împingă vechimea *Erminiei* până spre 1458 și chiar spre 518. O nouă ediție greacă, cea mai cuprinzătoare de până acum, apare în 1909 la Petersburg sub îngrijirea lui Papadopoulos-Kerameus (*Dionisiou toù ek Fournà „Erminia tis zografikis tehnis"*).

[3] H. Brockhaus, *Die Kunst in den Athos Klöstern*, II Leipzig, 1924, p. 160, notează un manuscris din 1630, văzut de el la Karyès la sfârșitul secolului trecut.

de către Occident, erminiile de la Athos au circulat în Balcani și în țările române.[1] Cel mai vechi exemplu românesc[2] datează de la mijlocul secolului al XVIII-lea și este deci aproape contemporan cu *Erminia* lui Dionisie. Iar unul dintre cele mai recente este cel din 1841, compilat de Gheorghe Zugravu și publicat apoi de Ghenadie al Râmnicului[3]. O mențiune specială merită manuscrisul din 1835 care se pare că ar fi aparținut un timp lui Gh. Tattarescu, de a cărui mână sunt și câteva schițe în tuș pe marginea manuscrisului.[4] Dintre cele opt erminii cunoscute în manuscrise românești, cel mai interesant este însă, fără îndoială, cel al lui Macarie, din 1805, care traduce într-un limbaj grecizat un manuscris necunoscut al *Erminiei lui Dionisie*.[5] O ediție critică a erminiilor nu

---

[1] Rusia a cunoscut scrieri asemănătoare erminiilor: *podlinniki*. Cel mai vechi pare a fi *Stroganov-podlinnik*, din secolul al XVI-lea.

[2] *Cf.* V. Grecu, „Versiunile românești ale erminiilor de pictură bizantină", extras din *Codrul Cosminului*, Cernăuți, 1924, p. 45.

[3] Manuscrisul original nu s-a păstrat.

[4] *Cf.* V. Grecu, „Versiunile...", *op. cit.*, p. 45. Cu titlu de curiozitate notăm că, în una din redactările anonime românești (Ms. 339, Biblioteca Academiei R. S. România), autorul pretinde că și-ar fi alcătuit cartea după manualele mai vechi ale lui Panselinos și Teofan (adică Manuil Panselinos și Teofan Bathas-Cretanul), ceea ce l-a dus pe V. Grecu la presupunerea că la Athos și în Balcani ar fi circulat erminii sub numele acestor doi pictori, cei mai de seamă ai tradiției athonite (*cf.* V. Grecu, „Cărți de pictură bisericească", în *Candela*, anul XLIII, 1932, pp. 117–118).

[5] Vasile Grecu („Versiunile...", *op. cit.*, p. 65 și „Manualul de pictură al lui Dionisie din Furna în românește", în *Codrul Cosminului*, VII, 1931, p. 18) consideră că redactările românești au ca suport un manuscris mai aproape de originalul pierdut al lui Dionisie decât cel editat de Papadopoulos-Kerameus. Macarie, traducătorul acestei versiuni, a fost „arhimandrit al sfintei mitropolii" la Căldărușani, unde se pare că ar fi și lucrat la versiunea românească. După moartea lui Macarie, manuscrisul a intrat în posesia „Domnului Pitarul Nicolae Theodorescu Zugravu", pentru ca apoi să intre în posesia lui Eftimie Georgescu, „pictor și fotograf", și, în fine, în cea a lui Tzigara-Samurcaș, pentru a fi publicat de Vasile Grecu în *Cărți de*

s-a făcut încă[1], realitatea ei punând probleme deosebit de grele. Erminia nu este opera (cu variante) a unui autor, chiar dacă personalitatea lui Dionisie este esențială în abordarea problemei *Erminiilor*. Ea este o operă, în cele din urmă, anonimă, cu un pronunțat caracter de scriere populară[2] și de instrument de lucru.

Cu toate că *Erminia* lui Dionisie este concepută în plin secol al XVIII-lea, la Athos, ea acoperă o arie de un interes mult mai mare. Ea reflectă majoritatea problemelor care au frământat pictura de tradiție bizantină după căderea Constantinopolului și care au determinat „evoluția" atât de specifică artei bizantine.[3] După părerea lui G. Millet, sistemul

---

pictură bisericească bizantină, Cernăuți, 1936, pp. 43–313. O ipoteză nejustificată, dar care trebuie menționată, este cea a lui Endre von Ivanka („Die rumänische Holzkirchen in Siebenbürgen und das Malerbuch vom Berge Athos", în *Acta Historica*, IV — Societas Academica Daco-Romana, München, 1965, pp. 69–78), sprijinit de Gr. Nandriș (*Christian Humanism in the Neo-Byzantine Mural Painting of Eastern Europa*, Wiesbaden, 1970, p. 123), conform căreia sursele iconografice ale erminiilor se află în zona carpatică.

[1] A fost însă proiectată de către Vasile Grecu și Sergio Bettini (vezi V. Grecu, „O ediție critică a *Cărții de pictură bisericească bizantină*", în *Codrul Cosminului*, IX, 1935, pp. 103–128, S. Bettini, „Il manuale del Monte Athos nell'ambito della trattatistica sull'arte postbizantina", introducere la *Dionisio da Furnà, Ermeneutica della pittura*, Fiorentino, Neapole, 1971, p. LI și „Per un'edizione critica del *Manuale del Monte Athos* di Dionisio da Furnà", în *Atti del Reale Instituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, C. II, 1941, pp. 179–196).

[2] Caracterul de „carte populară" al erminiei a fost adesea scos în evidență. Vezi V. Grecu, „O ediție critică...", *op. cit.*, p. 125 și N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, ed. a doua, Editura Enciclopedică Română, București, 1974, vol. II, pp. 41–44. Cu toate acestea, alcătuitorii au adesea un acut sentiment al creației și deci al proprietății: astfel, zugravul Iordachi sin Mihai afurisea pe cel care și-ar fi însușit erminia de el compilată „să-i iasă sufletul furiș den oase" (*cf.* V. Grecu, „Versiunile...", p. 43).

[3] Pentru specificul acestei evoluții și pentru raportul nuanțat între tradiție și inovație, vezi Maria Ana Musicescu, „Autour des notions

manualului era deja aplicat în secolul al XIV-lea[1] și, într-adevăr, urmărind prescripțiile lui Dionisie, se poate realiza faptul că acestea sunt în strânsă legătură cu principiile artei din vremea Paleologilor. Numai că acest fapt pare a fi o intenție bine urmărită de autor: aceea de a lega firul picturii athonite din secolul al XVIII-lea cu cel al „școlii macedonene" din vremea Paleologilor. Faptul era în mare posibil, deoarece, după căderea Constantinopolului, Athosul este una dintre regiunile care încearcă să perpetueze tradiția bizantină.[2]

Specificul *Erminiei* lui Dionisie va fi însă greu de înțeles fără a i se cunoaște substratul de tensiuni și tendințe care au reprezentat adevăratul impuls al picturii postbizantine, în ciuda conservatorismului ei de principiu. Pentru aceasta este nevoie de o cât de sumară incursiune în începuturile picturii postbizantine și, poate, mai departe, în pictura „Renașterii Paleologilor", căci acum, concomitent cu înnoirea stilistică vizând o formulare mai plastică a imaginii, cu sondări spațiale mai complexe, se pot deja distinge două tendințe opuse care vor dăinui apoi în sânul picturii de origine bizantină. Faimoasa problemă a școlilor (în speță „cretană" și „macedoneană"), lansată de G. Millet[3], este mult prea complicată pentru a putea fi dezbătută aici[4]. Cele două școli

---

de tradition, d'innovation et de Renaissance dans la peinture du Sud-Est Européen aux XV^e^–XIX^e^ siècles", în *Revue des études sud-est européennes*, XIV (1976), 1, pp. 67–77.

[1] G. Millet, *op. cit.*, p. 38.

[2] Vezi, în această ordine de idei, considerațiile lui M. Chatzidakis, „Recherches sur le peintre Théophane le Crétois", în *Dumbarton Oaks Papers*, 23–24 (1969–1970), pp. 311–352: „...caracterul conservator leagă această pictură postbizantină de pictura propriu-zis bizantină atât de strâns, încât prima poate fi considerată o urmare a unei evoluții neîntrerupte a celei de a doua" (p. 311).

[3] G. Millet, *ibidem*, passim.

[4] Pentru punerea la punct a acestei probleme, vezi V. Lazarev, „K voprosu o greceskoi manere, italo-greceskoi i italo-kretiskoi skolah jivopisi", în *Ejegodnik Instituta Istorii Iskusstv*, 1952, pp. 173–182; A. Xyngopoulos, *Skhediasma Istorias tes threskeutikes Zographikès*

se conturează, probabil amândouă, în atmosferă aulică (Constantinopol, Salonic, Mistrà). „Școlii macedonene" i s-au detectat rădăcini în epoca anterioară, cea a Comnenilor. Ea are o pronunțată tendință „expresionistă", se folosește de planuri largi și culori deschise, potrivite marilor suprafețe murale. Acestei școli îi aparține semilegendarul Manuil Panselinos (il. 2, 3), „Rafael al Muntelui Athos"[1], atât de admirat de către Dionisie care, în mod vădit, încearcă să reactualizeze cu ajutorul său principiile „școlii macedonene".

Așa-numita „școală cretană" nu se naște în Creta[2], după cum ar sugera numele; G. Millet vede primul monument „cretan" în decorația de la Peribleptos (Mistrà), la sfârșitul secolului al XIV-lea. Este o pictură care urmează tradiția metropolitană, clasicizantă, bazată pe o formulare elegantă

---

metà ten Alosin (*Schiță a unei istorii a picturii religioase după căderea Constantinopolului*), Atena, 1957, pp. 1–32; M. Chatzidakis, „Contribution à l'étude de la peinture postbyzantine", extras din *L'Hellénisme Contemporain*, mai, 1953; V. Lazarev, *Istoria...*, *op. cit.*, pp. 9 și urm., și M. Chatzidakis, „Classicisme et tendances populaires au XIV^e^ siècle. Les recherches sur l'évolution du style", în *XIV^e^ Congrès International des Études Byzantines*, București, 1971, Rapports, I, pp. 97–134.

[1] Recent (P. Mijkovic-Pepek, *Deloto na zografite Mihailo i Eutihij*, Skopje, 1967, pp. 103–217), personalitatea lui Manuil Panselinos a fost din nou pusă sub semnul întrebării, prin atribuirea frescelor din biserica Fecioarei de la Protaton (Karyès, Athos) pictorilor Mihail și Eutihie. Pare însă că frescele de la Protaton au caracterul de prototip, față de operele artiștilor numiți, din Serbia (*cf.* Maria G. Sotiriou, „E. Makedonike skole kai e legomene skole Milutin", extras din *Deltiou tes khristianikes arhaiologhikes etaireias*, Atena, 1969, pp. 10 și urm.) și deci paternitatea lui Panselinos persistă. Trebuie amintită și romantica ipoteză a episcopului Ghenadie (*op. cit.*, passim), conform căreia Manuil Panselinos ar trebui identificat cu Meșterul Manole.

[2] Pentru „caracterul încă nedeterminant" al picturii din Creta în secolele XIII–XIV, vezi M. Chatzidakis, „Rapport entre la peinture de la Macédonie et de la Crète au XIV^e^ siècle", în *Studies...*, *op. cit.*, pp. 136–148.

și sobră, cu aspecte idealizate și pitorești[1]. În secolul al XIV-lea, „școala cretană" nu este — s-a spus — decât „un pseudonim al școlii constantinopolitane"[2]. Un fapt mai demn de luat în considerație este că, pe la mijlocul secolului al XIV-lea, tradiția „școlii macedonene" se arată a fi parțial epuizată (chiar dacă ea va mai rodi până în secolul al XVI-lea) și tinde să fie înlocuită cu cea „cretană"[3]. După căderea Constantinopolului acest curent își va găsi un teren propice de dezvoltare în Creta, meritându-și abia de acum înainte, cu adevărat, numele[4], iar de aici va iradia în secolul al XVI-lea la Athos, unde se va instaura ca limbajul autorizat al tradiției bizantine[5]. Până în secolul al XVI-lea, iconografia „cretană"

---

[1] A. Xyngopoulos, *op. cit.*, pp. 32 și urm., localizează rădăcinile „școlii cretane" în „pictura murală de tradiție arhaică", un fel de curent subteran al artei bizantine al cărui prim monument cunoscut ar fi frescele de la Boiana (Bulgaria) de la mijlocul secolului al XIII-lea. Acest „fenomen curios" pătrunde în secolul al XIV-lea ca o reacție împotriva inovațiilor „naturaliste" ale picturii macedonene, inspirându-se și din „icoanele de adorare", conservatoare prin definiție.

[2] Expresia este a lui M. Chatzidakis, „Classicisme...", *op. cit.*, XV; vezi și A. Xyngopoulos, *op. cit.*, p. 10.

[3] *Cf.* P. Muratoff, *La pittura bizantina*, Casa editrice d'Arte „Valori Plastici", Roma, f. d., p. 157.

[4] Școala cretană de icoane va fi contaminată de arta italiană, datorită, în primul rând, dependenței Cretei de Veneția. Ultimele cercetări au dovedit însă existența unui fenomen foarte semnificativ: „madonerii" cretani erau capabili să picteze (conform cerințelor clientelei) fie în maniera „greacă", fie în cea „italiană". Ar exista, în urma acestui fapt, icoane italo-cretane, dar nu și o școală italo-cretană (*cf.* M. Chatzidakis, „Les débuts de l'école crétoise et la question de l'école dite italo-grecque", extras din volumul *Mnemosynon Sophias Antoniade*, Veneția, 1974, pp. 169–211).

[5] Chatzidakis, „Contribution...", *op. cit.*, p. 8, notează: „Mulțumită înaltei calități artistice a acestei tradiții, pictura cretană de la Athos din secolul al XVI-lea devine noul limbaj pictural, nu numai al grecității, ci al întregii lumi ortodoxe. Din această pictură a secolului al XVI-lea se vor naște, în secolele următoare, școlile picturale cele mai importante."

nu se deosebește de cea „macedoneană". Theofan Cretanul (circa 1485–1559, il. 4–6), cel mai important pictor care a lucrat la Athos, după Panselinos, urmează la început programele instaurate deja în vremea Paleologilor, așa cum apar ele și la Protaton[1], dar apoi, datorită dimensiunilor edificiilor de decorat, se vede constrâns să elaboreze programe iconografice adecvate, amplificând experiența sa de iconar și asimilând principiile picturii cretane, de tipul celei de la Peribleptos din Mistrà[2], și chiar influențe italiene. Sistemul iconografic statuat de Theofan va fi de acum înainte cel urmat la Athos. Prin anumite caracteristici specifice ale acestei tendințe, se poate acum vorbi despre o adevărată școală cretano-athonită[3]. Aceasta asimilează, prin intermediul Veneției și al gravurilor, influențele occidentale (mai ales italiene, dar și germane), uneori cu și mai mare evidență decât în pictura lui Theofan. Cazul cel mai cunoscut este cel al lui Frangos Catelanos[4] (II, 8), care în decorațiile sale pare a-l ignora pe Theofan în favoarea occidentalilor.

4. Text — context — subtext

Erminia lui Dionisie este o încercare de restaurație a principiilor „ortodoxe" ale picturii postbizantine, într-o epocă de regres artistic.[5] Și parțial reușește, secolul al XVIII-lea

---

[1] După o legendă care circula la Athos, Theofan ar fi fost elevul lui Panselinos. După părerea lui Xyngopoulos, *op. cit.*, p. 183, legenda, cu totul incredibilă dată fiind distanța de peste două secole între cei doi pictori, s-ar datora dependenței iconografice a lui Theofan de Panselinos.

[2] *Cf.* M. Chatzidakis, „Recherches...", *op. cit.*, p. 329.

[3] *Cf.* M. Chatzidakis, „Contribution...", *op. cit.*, pp. 20–21.

[4] Frangos Catelanos trecea și drept autor al unei *Erminii*. El este autorul frescelor din biserica mânăstirii Stavronikita (1546) și al celor din biserica mânăstirii Varlaam (Meteora, 1548).

[5] Este demn de relevat faptul că, alături de *Erminia* lui Dionisie, secolul al XVIII-lea ne-a păstrat și mărturia tendinței „antibizantine"

oferind ultima tresărire a artei de tradiție bizantină.[1] Însemnătatea sa are două aspecte distincte care se leagă însă, ambele, de problema „școlilor". Pe plan stilistic, Dionisie se prezintă ca urmașul tradiției paleologe a „școlii macedonene": „...puținul meu meșteșug, cu multă caznă și osârdie l-am deprins încă din copilărie, urmând pe cât îmi stătea în puteri

---

în cultura neogreacă. Este vorba despre opera și scrierile lui Panaiotis Doxara (1662–1729), reprezentant al curentului italienizant care domină deja insulele ioniene. În 1699 Panaiotis se află la Veneția, unde studiază pictura, probabil cu un descendent al lui Veronese. Întors în 1709 în Grecia, el va fi promotorul unei picturi de inspirație occidentală. Traduce în greaca populară *Tratatul lui Leonardo da Vinci* (1720) și scrie un tratat intitulat *Despre pictură* (*Peri Zographias*), în 1729. Această scriere este reacția occidentalizantă la fenomenul erminiilor: ca modele demne de urmat sunt indicați Tițian, Tintoretto, Veronese. S-a presupus chiar faptul că Panaiotis și Dionisie și-ar fi alcătuit operele în polemică directă (*cf.* S. Bettini, „Il manuale", *op. cit.*, pp. 13–23).

[1] Pentru urmașii direcți ai lui Dionisie, vezi A. Xyngopoulos, „Mosaïques et fresques de l'Athos", în *Le millénaire du Mont Athos, 963–1963, Études et Mélanges*, II, Chevetogne, Veneția, 1964, pp. 247–274 (mai ales pp. 262 și urm.). *Erminia* se va folosi și mai departe, fără însă a putea da vigoare și originalitate artei de inspirație bizantină. În țările române, destinul ei este strâns legat de ultimele supraviețuiri ale picturii tradiționale și începuturile picturii moderne românești. Pentru această perioadă și rolul *Erminiei*, vezi N. Stoicescu, „Cum se zugrăveau bisericile în secolul al XVIII-lea și în prima jumătate a secolului al XIX-lea", în *Mitropolia Olteniei*, XIX, 5–6 (1967), pp. 408–429. Autorul, studiind contractele păstrate din această epocă, ajunge la concluzia că „...în general, zugrăvirea bisericilor se făcea după «orânduirea» cuprinsă în *Erminii*" (p. 413). Pentru fenomenul apariției picturii moderne în România și importanța *Erminiilor*, vezi B. Brezianu, „Rudimente de învățământ artistic la «zugravii de subțire» din Moldova și Țara Românească", în *Studii și cercetări de istoria artei*, IX, 1 (1962, pp. 79–105). Legate de problemele puse acum de *Erminii* sunt caietele de modele ale meșterilor zugravi, pentru care vezi Teodora Voinescu, „Un caiet de modele de pictură medievală românească", în *Pagini de veche artă românească*, III, București, 1974, pp. 149–276.

pe Manuil Panselinos din Tesalonic, strălucit în faimă, asemeni lunii, pentru icoanele ce a zugrăvit și pentru minunatele locașuri sfinte de la Muntele Athos."[1] Această tradiție este cea reprezentată de concretizarea figurativă a învățăturii *Erminiei*: „Vorbesc, așadar, de meșteșugul acestuia, pe care (cum am zis) l-am învățat cu mare trudă încă din copilărie, și pe care cu toată priceperea voit-am să-l răspândesc spre folosul vostru, tovarășii mei de meșteșug, înfățișându-l în această carte a mea și cuprinzând într-însa toate rânduielile lui, însușirile chipurilor și culorilor trupurilor, cu toată amănunțimea și, împreună cu acestea, canoanele firii și la ce slujesc ele."[2] Dionisie îndeamnă pe tinerii discipoli la studierea atentă a operei lui Panselinos[3]: „...caută să afli câteva din zugrăvelile neasemuitului Manuil Panselinos pentru a-ți face ucenicia asupra lor, desenând așa cum te vom povățui noi mai departe, pentru a dibui măsurile și trăsăturile chipurilor ce le-a zugrăvit..."[4]

Apare, la o lectură atentă a acestui fragment, locul pe care-l ocupă figura lui Panselinos în concepția despre artă a lui Dionisie. Panselinos (il. 2, 3) este demn de admirat și trebuie urmat din rațiuni pur stilistice. Stilul său este aplecat asupra aspectelor concrete, legate de redarea „realistă" a imaginilor („însușirile chipurilor", „culorile trupurilor", „canoanele firii"...). Este legitim să deducem de aici că îndemnul lui Dionisie vine în opoziție cu influența italiană asupra picturii athonite de după Theofan Cretanul. El vrea să recupereze un sentiment al „naturalului" și regulile unei picturi „realiste", nu din influențe străine, ci din însăși marea

---

[1] Dionisie din Furna, *ed. cit.*, p. 48.

[2] *Ibidem*, pp. 49–50.

[3] Este foarte probabil ca, așa cum s-a propus (A. Xyngopoulos, „Mosaïques", *op. cit.*, p. 261), sub numele lui Panselinos tradiția athonită și, implicit, Dionisie, să cuprindă toate operele „paleologe" de la Athos.

[4] Dionisie din Furna, *ed. cit.*, p. 52.

tradiție bizantină. Pentru aceasta se îndreaptă către epoca cea mai înnoitoare sub aspectul „reprezentării", cea a Paleologilor.

Această valoare stilistică a învățăturii lui Panselinos iese și mai clar în evidență urmărind mai departe „prefața" lui Dionisie: „...iar de folos mi-a fost" — scrie el — „și lucrarea zugravilor cretani, unde am aflat felurite lămuriri privitoare la verniuri, cleiuri, la ipsos și la aur, precum și la chipul cel mai desăvârșit de a zugrăvi pe zid"[1]. Asta înseamnă că experiența picturii cretanilor a fost preluată în datele ei tehnice („verniuri", „cleiuri" etc.), în schimb aceea, mai veche, „macedoneană", sub aspectele ei formale.[2] Observația se întărește la o parcurgere a primei părți a *Erminiei*. Panselinos este citat (Cartea întâi, § 16, 17, 18, 19, 21) în legătură cu „desenul sprâncenelor", „culoarea cărnii" și în legătură cu celebrul *proplasm*[3], în schimb, restul prescripțiilor tehnice se subînțelege că ar fi cretane, cu excepția unui paragraf (49) unde se descrie „zugrăveala muscălească"[4].

Cea mai mare parte a *Erminiei* lui Dionisie este dedicată iconografiei. Dionisie pare a fi conștient de faptul că iconografia și tehnica pot forma obiectul unei tratări analitice: ele se pot învăța, se pot transpune în cuvinte, se pot împărtăși. Stilul scapă în schimb determinărilor verbale (și la Dionisie lipsește însuși conceptul conștient de „stil"). În

---

[1] Dionisie din Furna, *ed. cit.*, p. 50.

[2] Este însă tot atât de adevărat că Dionisie, conform terminologiei medievale, înglobează stilul și tehnica sub aceeași denumire, cea de meșteșug (*tehné*). Dar care este „meșteșugul" lui Panselinos și care al „cretanilor" se înțelege foarte bine din opțiunile autorului.

[3] „Proplasmul" lui Panselinos este un procedeu tehnic foarte apropiat de cel tratat de rețetariile occidentale medievale. Apare și în *Schedula* lui Teofil (*orga et viridi*), și la Cennini, sub numele de *verdaccio* sau *bazzeo* (vezi S. Bettini, „Il manuale", *op. cit.*, pp. 45–49).

[4] Adică moscovită (rusească). Paragraful următor (I, 50) poartă titlul „Cum să faci zugrăveala după cretani", tocmai spre a-l deosebi de cel precedent. În restul capitolului, apelul la „cretani" apare ca subînțeles.

măsura în care el nu rezultă direct din obedienţa faţă de tehnică şi iconografie, stilul impune tăcerea şi contactul direct cu fenomenul artistic. Stilul nu poate forma substanţa unei erminii; se poate însuşi, conform mentalităţii medievale, prin exercitarea directă asupra modelelor preţioase. Dionisie rezolvă astfel aproape întreaga problemă a stilului prin îndemnul copierii directe a operelor lui Panselinos. Din *Erminie* lipseşte cu desăvârşire orice aluzie la natură şi la studiul ei. Iar faptul, într-o scriere adresată „hagiografilor", nu este întâmplător. Există însă un pasaj foarte semnificativ, şi anume cel în care Dionisie povăţuieşte: „Cine voieşte să deprindă meşteşugul zugrăvirii, să-l înveţe mai întâi cu ochii şi să-l încerce o vreme de unul singur, desenând, chiar fără cunoaşterea canoanelor, până ce va ajunge priceput."[1] Acest apel la spontaneitate şi libertate imaginativă, într-o scriere de artă postbizantină, poate părea extrem de bizar. Descoperiri recente, făcute cu ocazia restaurării unor monumente de la Meteora (il. 7), au arătat însă că pictorii de tradiţie bizantină erau într-adevăr posesorii unei maniere rapide, spontane şi directe.[2] Această manieră, nefiind folosită la operele definitive, ne-a rămas mult timp necunoscută, dar intra probabil, iar Dionisie o ştia prea bine, în uzanţa întregii zone culturale. Acest amănunt este deosebit de semnificativ, deoarece ne arată rolul adevărat pe care îl avea „iconografia" în pictura epocii; aceasta se impunea ca o disciplinare a imaginaţiei artistului şi determina un exerciţiu aproape ascetic de supunere faţă de tradiţie.

Tehnica descrisă de Dionisie are şi ea un caracter special. A fost adesea recunoscută prolixitatea reţetelor cuprinse în *Erminie*, imposibilitatea de reconstituire exactă a acestora.[3] Citită azi, partea tehnică este adesea greu inteligibilă, din cauza

---

[1] Dionisie din Furna, *ed. cit.*, p. 51.

[2] *Cf.* M. Chatzidakis, „Recherches...", *op. cit.*, p. 334.

[3] *Cf.* E. Berger, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik*, vol. III, G.D.W. Callwey, München, 1897, pp. 65–92 şi A. Didron, *op. cit.*, pp. 34 şi urm.

termenilor rămași necunoscuți — aproape un limbaj secret, am putea spune[1]: *amboli*, *glycasm*, *plakunti*, *tzimarismata* etc. Lucrul nu este nici el întâmplător; ca pentru întreaga lume medievală, și pentru artiștii postbizantini tehnica era un secret care avea nevoie de o inițiere. Însușirea tehnicii are la Dionisie caracterul unui ritual inițiatic, de „pregătire a materiei pentru spirit". Faptul atât de bizar azi, în fața cititorului modern, al însoțirii exercițiului tehnic de rugăciuni este pe deplin explicabil în contextul mentalității care i-a dat naștere.

În ceea ce privește teoria proporțiilor prescrise de *Erminie* (Cartea întâi, § 51), este destul de dificil să detectăm adevărata ei semnificație pentru epoca în care scria Dionisie. După cum s-a demonstrat cu prisosință de argumente[2], canonul de nouă capete, ilustrat aici, este foarte vechi, fiind în uz din secolul al XII-lea. Sistemul modular permite și împărțirea proporțională a capului, luându-se ca unitate „nasul" și determinând astfel alungirea accentuată a acestuia.[3] Acest procedeu permitea și reprezentarea în plan a figurii din trei sferturi („...când însă capul se arată dintr-o parte, de la ochi și până la ureche ai a măsura cât de două ori ochiul; când însă se arată din față, numai cât un ochi trebuie

---

[1] Astfel stând lucrurile, pare mai puțin ciudată inserția în *Erminia* lui Gheorghe Zugravu a unei rețete pentru cerneala simpatică („Un sicret de a scrie pe hârtie, și hârtia să rămână albă cum a fost"). Dar când în aceeași *Erminie* întâlnim, alături de prescripții iconografice sau tehnice, paragrafe ca „Pentru păsări sălbatice, cum poți să le prinzi cu mâna" sau „Pentru pește, cum să-l muți de la un eleșteu la altul" (*cf.* Ghenadie al Râmnicului, *op. cit.*, pp. 241–247), atunci ne aflăm în fața unei „mici enciclopedii" practice, care grăiește însă foarte mult despre mediul în care era folosită *Erminia*.

[2] *Cf.* E. Panofsky, „Istoria teoriei proporțiilor umane ca reflectare a istoriei stilurilor", în *Artă și semnificație*, trad. rom. de Șt. Stoenescu, Meridiane, București, 1980, pp. 103–150.

[3] Sistemul mai era încă în uz la Athos în secolul al XIX-lea, după cum reiese din comentariul lui Didron, *op. cit.*, p. 53.

să fie..."[1]). Panofsky a demonstrat cum baza acestui canon se află în cosmologia orientală, dar fundamentul speculativ ce i-a dat naștere este foarte improbabil să fi supraviețuit până în vremea lui Dionisie.

Partea cea mai importantă a *Erminiei*, cea dedicată problemelor iconografice, urmează o structură clară. Sunt analizate scenele din Vechiul Testament, apoi cele din Noul Testament (Praznicele, Minunile și Patimile). Pildele ocupă capitolul următor, fiind integrate în partea „simbolică", alături de scenele liturgice, a subiectelor ce urmează Psalmii și a Apocalipsei. Urmează partea „Hagiografică", ce cuprinde scenele din viața Mariei, iconografia Sinoadelor ecumenice, tipologia apostolilor și a martirilor, „minunile" sfinților mai însemnați. Ultima parte este dedicată unor scene variate și descrierilor programelor celor mai importante. În total, partea tipologică a *Erminiei* cuprinde aproximativ 800 de descrieri de scene și 600 de înfățișări de sfinți și martiri.

Din această simplă enumerare ne dăm seama de amploarea câmpului investigat de Dionisie. S-a observat în mai multe rânduri că autorul *Erminiei* descrie, interpretează și ordonează scenele văzute de el în monumentele aparținând secolelor anterioare. El s-a ajutat fără îndoială de scrieri precedente, chiar dacă acestea nu aveau caracterul atât de organizat al *Erminiei* sale. *Sinaxariile*, *Viețile de sfinți*, textele liturgice sau compilațiile, de felul celei a lui Elpios Romanos, au stat la baza alcătuirii textului. Acesta are un caracter enciclopedic și demonstrează trecerea de la textul biblic la taxinomia complexă a iconografiei bizantine. Scenele biblice însele sunt completate în mod firesc cu cele luate din apocrife. În ceea ce privește „Patimile" și „Minunile", Dionisie urmează pentru mai multă claritate Evanghelia după Matei, dar coordonând-o adesea cu celelalte evanghelii, după o ordine probabilă a evenimentelor. Alte pasaje, ca de pildă cele dedicate „chipului lui Cristos" și al Maicii Domnului (Cartea

[1] Dionisie din Furna, *ed. cit.*, p. 80.

a șasea, § 14–15), preiau descrieri din cărți populare[1], lucru evident în măiestria literară a *descrierii*: „Prea sfânta născătoare de Dumnezeu fost-a de înălțime potrivită (...), cu pielea ca grâul, cu părul bălai și ochii deschiși la culoare și frumoși, cu sprâncene prelungi, nas potrivit, mâna prelungă iar degetele așișderea: purtările le avea alese și vioaie...“[2] Dar tot atât de evident este faptul că textul popular urma o tipologie deja consacrată de pictura religioasă. Portrete de acest gen, unele de o plastică remarcabilă, se întâlnesc și în versiunile românești ale *Erminiilor*. Iată, de pildă, cum arată Ioan Gură de Aur, după *Erminia* lui Gheorghe Zugravu: „...era scund foarte și subțirel, mare la cap, cu nasul plecat și nările late, galben cam albineț; melcii ochilor gălbăniți și ochii bășicați, mare la frunte și golaș cu multe zbârcituri, și cu urechile mari; barba mică și rară, părul plăvăț și cărunt și fălcile trase lăuntru.“[3]

Toată tratarea descriptivă a *Erminiei* se concentrează în cele câteva capitole dedicate principalelor programe iconografice (Cartea a șasea, § 7–11). Acestea înglobează astfel întreaga exegeză expusă de Dionisie și comprimă, în ordinea impusă imaginilor, sursele biblice cu cele apocrife, temele liturgice ortodoxe și altele de inspirație occidentală. Este rezultatul final, cel mai de seamă al *Erminiei* lui Dionisie. Este încercarea de a stabili cu precizie scriitura iconografică în desfășurarea ei spațială, aptă acum să confirme caracterul sistematic, revelator, îndrumător al artei. De aici reiese, încă o dată, caracterul de *manual* al *Erminiei*. Ordinea descrisă în acest îndreptar este cea impusă actului pictural, care urmează doar parțial lectura programului iconografic. Ea nu este un canon imuabil, ci un model ideal, un fel de abstractă *partitură* aptă de a fi interpretată în moduri diferite. Nu vom întâlni, într-adevăr, niciodată un decor de biserică identic până la amănunt cu cel descris de Dionisie. De aici

---

[1] *Cf.* N. Cartojan, *op. cit.*, pp. 118–120.

[2] Dionisie din Furna, *ed. cit.*, p. 258.

[3] Ghenadie al Râmnicului, *op. cit.*, p. 49.

decurge de altfel și dificultatea ilustrării adecvate a unei ediții a lucrării sale.

Prin toate aceste particularități, *Erminia* ni se înfățișează ca un document deosebit de prețios pentru o abordare în termeni de analiză structurală a picturii de tradiție bizantină. Ea oferă textualizarea taxinomiei iconografice. Dincolo de caracterul ei anacronic și dogmatic, *Cartea de pictură* a lui Dionisie din Furna ne apare astăzi ca o mărturie de extremă importanță a colosalei memorii a sistemului imagistic bizantin.

III

Cennino Cennini şi gândirea despre artă în Prerenaşterea italiană[1]

1. Arta ca meserie

Cennino d'Andrea Cennini da Colle din Valdelsa[2] (il. 10–12) trebuie să fi fost un fel de mic maestru din timpurile ultime ale giottiştilor toscani, apăsat de prestigiul Maestrului şi umbrit de colegii săi de generaţie: Spinello,

---

[1] Citatele din *Tratatul de pictură* scris de Cennini urmează versiunea românească semnată de N.Al. Toscani, Meridiane, Bucureşti, 1977. Acestei versiuni, prezentul studiu i-a servit drept prefaţă.

[2] Cennino Cennini s-a născut la Colle di Valdelsa, ca fiu al lui Andrea Cennini. Data naşterii rămâne necunoscută. Din rândurile dedicate lui de către Vasari în *Viaţa lui Agnolo Gaddi* şi din aluziile autobiografice conţinute de *Tratatul de pictură*, aflăm că Cennini a fost timp de doisprezece ani ucenicul lui Agnolo. O reconstituire a activităţii de pictor a lui Cennini a fost de curând întreprinsă de M. Boskovits, „Cennino Cennini — Pittore nonconformista", în *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XVII (1973), caietul 2–9, pp. 29–50. Din operele atribuite de către M. Boskovits (frescele de la San Lucchese din Poggibonsi, tabernacolul din Via del Castello din Colle di Valdelsa etc.), arta lui Cennini apare impregnată de goticul internaţional şi destul de depărtată de maniera giottescă.

Nu mult timp după încheierea uceniciei, Cennini pleacă la Padova, unde este angajat ca pictor de casă (*pittore famigliare*) al lui Francesco da Carrara. Ştim cu precizie că se afla aici în 1398, an din care ni s-au păstrat două documente ce se află azi în Arhivele Centrale de Stat din Padova. Aici locuieşte în cartierul San Pietro, împreună cu soţia sa, *donna* Ricca. La Padova meditează şi scrie, după toate probabilităţile, *Cartea despre artă* (*Il libro dell'arte*, tipărită apoi şi sub titlul de

Starnina-„ciompul", Niccolò di Pietro Gerini, Lorenzo Monaco. O oarecare modestie îl împiedică însă să apară în ochii posterității ca un ambițios nesatisfăcut: „un mic meșteșugar ce se îndeletnicește cu arta picturii" — astfel ni se prezintă el, prin cuvinte care trec, poate, dincolo de o umilință medievală obligatorie. Iar mai târziu, peste un secol și jumătate, el își va găsi locul în prima „istorie a artelor italiene", *Viețile* lui Vasari: „Și vrând el, deoarece nu reușise să învețe a picta în mod desăvârșit, să știe cel puțin folosința culorii, a temperei, a cleiurilor și a tencuirii, și de care anume culori e bine să ne ferim a le amesteca; și în fine multe alte sfaturi (asupra cărora nu are rost să zăbovim fiind astăzi prea bine cunoscute) care pe vremea aceea erau mari taine și minunate (...) Cennini di Drea Cennini a scris cu mâna sa o carte."[1]

Punctul în care *Tratatul* lui Cennini se inserează în cultura figurativă a Prerenașterii ar apărea în acest fel clar indicat încă de pe vremea lui Vasari: practica de atelier generează teoretizarea tehnică. Raportul dintre acești doi termeni nu

---

Trattato della pittura). Tipul de scriere, calchiat după modelul enciclopedist medieval în vogă la Padova, terminologia venetă, folosită adesea de către autor, și, în fine, dedicația care-l cuprinde și pe Sfântul Anton, patronul Padovei, toate sunt elemente în sprijinul acestei ipoteze.

Nu știm nimic nici despre data morții lui Cennini, dar pare azi cu desăvârșire exclusă legenda încarcerării sale în închisoarea *delle Stinche*, unde — după unii comentatori mai vechi — ar fi și murit. Mai probabil este însă că un încarcerat al aceleiași închisori a datornicilor i-a copiat manuscrisul (codicele păstrat azi la *Laurenziana* din Florența), pe care îl datează în final cu data de 31 iulie 1437. De la Vasari știm că în secolul al XVI-lea manuscrisul se afla în mâinile unui anumit Giuliano, bijutier sienez.

Perioada în care a fost scris *Tratatul* rămâne, după toate probabilitățile, sfârșitul secolului al XIV-lea, reflectându-se aici experiența atelierelor giottești toscane și, poate, a celor padovane.

[1] Giorgio Vasari, *Le Vite de'più eccelenti pittori, scultori ed architetti*, ed. Milanesi, Milano, Florența 1878–1906, vol. I (*Vita di Agnolo Gaddi*). [Vezi și *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, trad. de Ștefan Crudu, Meridiane, București, 1968 — *n. ed.*]

explică însă complet înălțimea conștiinței artistice a epocii și — ca o consecință — nu explică decât parțial semnificația *Tratatului de pictură*. Aceasta face corp comun cu cel puțin încă două manifestări ale concepției despre artă la sfârșitul Evului Mediu: exegeza iconografică și speculația estetico-filozofică.

Pentru Occidentul latin, repertoriul iconografic era deja fixat: *Legenda Aurea*, a lui Jacobus de Voragine, cuprindea indicațiile necesare pentru reprezentarea scenelor biblice („legale" ori apocrife) și a vieților sfinților, iar pentru sfinții „moderni", de tipul Sfântului Francisc, se elaborau prompt tramele iconografice necesare. Începând cu cea de-a doua jumătate a Duecento-ului, conștiința estetică suferă însă transformări radicale, și însăși apariția *Cărții* lui Cennini nu poate fi apreciată în reala ei valoare fără integrarea sa în mutațiile de sensibilitate.

La o primă vedere, nimic nu deosebește *Tratatul* lui Cennini de rețetariile tehnice medievale, de felul celui al lui Teofil sau al lui „pseudo-Heraclius" (secolul X). Existența lor în sânul culturii medievale era consecința firească a direcției de dezvoltare a artelor impusă de autoritatea bisericească. Conciliul de la Niceea din 787 fixase regula care va domina secolele următoare: comanditarii operelor sunt posesori de *ingenium* și *traditio*, iar meșterii posedă dreptul la *ars*, la dexteritatea execuției manuale. Între facultatea ideativă și cea productivă intervine un hiatus ai cărui moștenitori sunt Teofil, „pseudo-Heraclius" și — într-o anumită măsură — Cennini.

Lucrarea acestuia din urmă pare a debuta ca o carte despre *ars*. Pictura, pentru Cennini, „se deprinde lucrând cu mâinile", este o activitate care își are originea în munca impusă strămoșilor omenirii întru mântuire.

Până aici, nici o deosebire fundamentală între concepția lui Cennini și cea tradițional-medievală. Teofil văzuse și el originea artei în truda expiatorie a plugăritului și torsului,

ca prime activități manuale productive.[1] Numai că acum apare și o zonă de conflict, în care, cu timiditate, se încearcă, cu sprijinul nemărturisit al lui Aristotel[2], o diferențiere a „creației" de simpla „producție". Din nucleul prim al activității, ca muncă productivă, „veniră la rând multe meșteșuguri, născute din nevoie și neasemănătoare unul cu altul, și fiecare cerând mai multă pricepere decât altul, căci nu puteau fi toate deopotrivă, deoarece știința e cea mai vrednică de cinste. Iar după asta urmează un meșteșug care coboară din știință, care își are obârșia într-însa, și care se deprinde lucrând cu mâinile: și acest meșteșug poartă numele de *pictură* (...). Așa că i se cuvine pe bună dreptate să treacă pe locul al doilea, după știință, și să fie încununată de Poezie"[3].

Două idei fundamentale trebuie desprinse din aceste observații ale lui Cennini. Prima, medievală încă, dar extrem de semnificativă, este aceea a originii artei în *necessitas*: ca activitate născută direct din muncă, pictura este unul dintre multele „meșteșuguri izvorâte din nevoie" (*arte bisognevoli*), deci o *activitate necesară* care umple anumite nevoi umane. Cea de-a doua idee, care ne introduce direct în miezul conflictului artistic și cultural al *Trecento*-ului, este aceea a ierarhiei *Știință* (filozofie) – *Artă* (plastică) – *Poezie*. Arta, pentru Cennini, urmează imediat știința și precedă poezia[4] în cadrul activităților productive superioare. Ideea, de o noutate absolută, acoperă un arc larg de semnificații, unele greu de bănuit de la bun început: cu toate că rămâne în primul rând o activitate manuală, arta are un loc mediu între știință și poezie. Ne aflăm, fără îndoială, în cadrul unei atmosfere culturale care în anii imediat următori va permite

---

[1] Theophilus Presbyter, *Diversarum Artium Schedula*, Cartea întâi, Prolog.

[2] *Cf.* Aristotel, *Metafizica*, I, 1, 5: „Apoi, artele noi s-au înmulțit, îndreptându-se unele către trebuințele vieții, altele către desfătarea ei."

[3] Cennino Cennini, *Tratatul de pictură*, pp. 35–36.

[4] *Cf.* Julius Schlosser-Magnino, *La letteratura artistica*, La Nuova Italia, Florența, 1967, p. 94.

și conjuncția care la Cennini e doar sugerată prin succesiunea subliniată: pe de o parte, va apărea concepția despre *ars sine scientia nihil est*[1], iar pe de altă parte, se va reînvia adagiul horațian *ut pictura poësis*.

Se strecoară astfel bănuiala că, în acest moment, vechea dogmă niceeană începe să se clatine. *Ingenium* și *traditio* (și vom vedea mai departe — pe larg — integrarea lor cu *ars*, la Cennini) nu mai pot fi despărțite de o activitate care își găsește locul între filozofie și poezie. Problema devine acum acută, deoarece se pune în discuție disjuncția tradițională între *artes liberales* și *artes mechanicae*.[2]

Fiind o activitate manuală, arta era legată în mod obișnuit de cele din urmă, fără a-și găsi însă locul printre ele (dintre „artele mecanice" fac parte: țesătoria, navigația, agricultura, vânătoarea, medicina, călăria). Acest fapt pune și problema statutului social al artistului alături de considerarea teoretică a artei. La Florența, în secolul al XIV-lea, pictorii sunt integrați, alături de vânzătorii de culori, în corporația „medicilor și spițerilor"[3]. Spre mijlocul secolului ia ființă *Compagnia di San Luca*, cu un statut aparte în sânul aceleiași corporații, alipindu-se astfel, în mod neoficial, „artelor mecanice".

În ce privește posibila lor integrare în cele „liberale" (gramatica, retorica, dialectica — grupate în *trivium* — și aritmetica, geometria, astronomia, muzica — grupate în *quadrivium* —, conduse toate de teologie), despre aceasta

---

[1] Cuvintele memorabile sunt ale lui Jean Mignot, pronunțate fiind în legătură cu disputa în jurul Domului din Milano (*cf.* J.S. Ackermann, „*Ars sine scientia nihil est* — Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan", în *The Art Bulletin*, XXXI, 2, 1949, pp. 84–111).

[2] Distincția apare deja la Aristotel (*Politica*, VII, 2) și este dezvoltată de către Galen (în *Peri téchnes*). La începutul Evului Mediu, Isidor din Sevilla va distinge în cadrul „artelor liberale" *trivium*-ul și *quadrivium*-ul.

[3] *Cf.* Frederick Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., Londra, 1948, p. 391.

nu putea fi vorba, deși apar premisele necesare. Încă din secolul al XIII-lea, medicina își găsise locul în reprezentările figurative ale „artelor liberale", iar arhitectura și pictura apar pe portalurile catedralelor franceze, ca un fel de apendice al acestora.[1] În Italia contemporană lui Cennini, pictura, sculptura și arhitectura erau reprezentate, în reliefurile Campanilei florentine, ca final la artele mecanice și prolog la cele liberale.[2] Tot acum apar și primele voci care revendică pentru pictură drepturi egale cu „artele liberale". Filippo Villani, spre 1400, în *Cronica* sa, pe lângă faptul că citează câțiva pictori printre „bărbații iluștri" ai Florenței, declară răspicat importanța spirituală a picturii.[3]

Cu toate acestea, în tot Evul Mediu și în Prerenaștere, artele plastice nu-și găsesc locul bine stabilit, nici printre „artele liberale", nici printre „artele mecanice". Separarea lor de „artele liberale" nu e lipsită de semnificație. Aici domnește teologia, toate celelalte „arte" fiind — desigur — simple *ancillae*. Pictura, ca *ars*, nu poate fi subsumată teologiei. Și acest lucru nu numai datorită faptului că, prin tradiție, partea ideativă a operei de artă îi revenea teologului, și deci nu „artei" ca atare, ci pentru că în însăși concepția despre *ars* își făcea locul o periculoasă infirmare a principiilor teologice: revelația formei, născută din procesul activ al muncii creatoare. Din această cauză, pentru mult timp, estetica medievală va fi o estetică teologică, ireconciliabilă cu orice tentativă de critică aplicată. Dintre toate artele, doar muzica putea fi legată în mod firesc de ierarhia artelor liberale, deoarece însăși Biblia (Cartea înțelepciunii lui Solomon, 11, 20) vorbea

---

[1] *Cf.* Emile Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, ed. a IX-a, Armand Colin, Paris, 1958, vol. I, p. 182.

[2] *Cf.* Fr. Antal, *op. cit.*, p. 389.

[3] „...pictores non inferioris ingegnii hii quos liberales artes fuere magistros" (F. Villani, *De origine civitatis Florentinae et eiusdem famosis civibus*, apud Julius Schlosser-Magnino, *op. cit.*, p. 52).

despre o construcție muzicală (*in mensura, et numero, et pondere*)[1] a Lumii.

În această perspectivă, definiția dată de Cennini picturii transcende, într-o anumită măsură, problema conflictului „arte liberale–arte mecanice" pentru a-și dezvălui nebănuite conotații clasicizante. Pare că distincția căreia îi este într-adevăr tributar Cennini este cea pe care o face Quintilian între arte „teoretice", „practice" și „poetice".[2]

„Există mai multe categorii de arte: unele se bazează pe speculația teoretică, se limitează adică la înțelegerea și precizarea faptelor, așa este astrologia, care nu are o acțiune fizică, ci se mărginește la înțelegerea faptului pe care-l are în studiu: de aceea este denumită *theoretikè* (teoretică); altele se bazează pe acțiune: aceasta le constituie scopul și se realizează prin acțiunea însăși, iar după acțiune nu lasă nici o urmă, o astfel de artă e denumită *praktikè* (practică): de felul acesta este dansul; iar altele constau într-o înfăptuire concretă și își ajung scopul în realizarea unei opere pe care o prezintă ochilor: o astfel de artă o denumim *poietikè* (productivă): în felul acesta este pictura."[3]

Concepția despre artă ca *poietikè* e preluată de Quintilian direct de la Aristotel. În *Etica Nichomahică*, acesta fixează definiția esenței artei: principiul ei este o producție-zămislire (*poieìn*) care trebuie distinsă fie de cunoaștere (*theoretikè*), fie de simplul „a face" care are un scop determinat legat de trai (*praktikè*).[4] Cennino Cennini consideră arta un asemenea mod de „a produce", dar filiera Aristotel–Quintilian pare a se împleti cu tradiția medievală reprezentată de

---

[1] *Cf.* E.R. Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, trad. rom. de A. Armbruster, Univers, București, 1970, p. 625.

[2] Posibile preluări din Quintilian au fost observate însă în alt context, de către Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă*, trad. rom. de Constanța Tănăsescu, Univers, București, 1970, p. 94.

[3] M. Fabius Quintilianus, *Arta oratorică*, trad. rom. de Maria Hetco, Minerva, București, 1974, vol. I, p. 209.

[4] Aristotel, *Etica Nicomahică*, I, 1.

Vincențiu din Beauvais, care complică lucrurile cu obișnuita dezinvoltură a epocii: păcatul originar are trei cauze, și anume ignoranța, lăcomia, slăbiciunea. Față de acestea reacționează trei forțe divine: *sapientia* (forța intelectuală), *virtus* (forța morală) și *necessitas* (forța practică). Acestora le corespund trei activități umane: știința (*theoretica*), etica (*practica*), arta (*mecanica*).[1]

2. Arta ca fantezie

Concepția lui Cennini va trece clasificările clasice prin filtrul lui Vincențiu din Beauvais: arta este „producere" în sensul de *poietikè*, dar ea se naște din *necessitas* (este „un meșteșug izvorât din nevoie") și ca atare va avea un caracter de *ars mechanica* (*operazione a mano*). Coroborarea de elemente clasice și medievale este aici, prin sine însăși, semnificativă. Ea va apărea la toate nivelurile textului lui Cennini. Abia în plină Renaștere, când se va relua și amplifica teoria artei ca „formativitate", se va reuși desprinderea definitivă de problematica artelor „mecanice" în numele unei superioare *energhèia*, principiu ideativ și plăsmuitor de forme: Michelangelo este poate expresia cea mai înaltă a acestei concepții.

Apare acum mai clară și distincția fundamentală între *Cartea* lui Cennini și rețetariile anterioare.[2] Pentru Teofil, lucrarea *Schedula diversarium artium* avea drept țintă „decorarea Casei Domnului"[3]. Cennini are un cu totul alt scop: vrea să arate cum se poate învăța pictura. El face pasul decisiv prin care pictura se va ridica pe prima treaptă a unei noi conștiințe estetice. Pentru a fi pictor — spune Cennini — „se cere să ai închipuire bogată (*fantasia*) și iscusință în

---

[1] Vincentius Bellovacensis, *Speculum Naturale, Historiale, Doctrinale*, apud Mâle, *op. cit.*, pp. 141 și urm.

[2] Distincție subliniată deja de Venturi, *Istoria...*, *op. cit.*, p. 93.

[3] Theophilus Presbyter, *op. cit.*, cartea a III-a, Prolog.

mâini, să găsești lucrurile nemaivăzute (ascunse sub umbra celor din natură) și pe care să le înfățișezi apoi, cu ajutorul mâinilor, voind să dovedești că ceea ce nu există — este"[1].

Deci, alături de „iscusința mâinilor", pictura implică și „închipuirea" (*fantasia*): aceasta este necesară pentru a găsi „lucrurile nevăzute", în timp ce măiestria manuală e necesară pentru a le fixa, dovedind că „ceea ce nu există — este".

Imaginea fără realitate materială („ceea ce nu există") ajunge astfel să facă parte din lumea concretă, devine — prin *ars* — o realitate în sine, dar o realitate paradoxală: ceea ce nu există — *este*.

Ne întâlnim aici și cu marea noutate a concepției lui Cennini, poate într-una dintre manifestările ei cele mai prețioase și semnificative.

Fantezia, în sine, nu este exclusă din teoria artei din Evul Mediu. Pictura, scria Vicențiu din Beauvais, *est imago exprimens species alicujus rei, quasi fictura*[2].

Această *Pictura-quasi fictura* transpare și în definiția lui Cennini, numai că la Vincențiu din Beauvais, ca în tot Evul Mediu, virtualitatea imaginii artistice se datora posesorului de *ingenium*, autorității ecleziastice. La Cennini, posibilitatea reprezentării, „a ceea ce nu există — ca fiind", este garantată de sudura facultății ideative cu cea productivă („trebuie să ai închipuire bogată și iscusință în mâini").

Este pentru prima oară că într-un tratat despre artele figurative apare subliniată această unitate.[3] Poetica trecentistă indicase însă, incidental, această caracteristică a actului de creație. Dante este poate primul care consideră că abilitatea tehnică trebuie să fie însoțită de fantezie pentru a reprezenta ca real ceea ce de fapt este pură imagine[4]:

---

[1] Cennino Cennini, *ed. cit.*, p. 36.

[2] *Speculum doctrinale* XI, XIX, apud Rosario Aussunto, *La Critica d'arte nel pensiero medievale*, Il Saggiatore, Milano, 1961, p. 290.

[3] *Cf.* Lionello Venturi, „La critica d'arte alla fine del Trecento", în *L'Arte*, 1925, pp. 239 și urm.

[4] *Cf.* Schlosser-Magnino, *op. cit.*, p. 94.

...I'mi son un che quando
Amor mi spira, noto; ed a quel modo
Che detta dentro, vo significando[1].

Mai concret și mai legat de problema artelor plastice este însă Petrarca. Cele două sonete dedicate lui Simone Martini rezumă o concepție novatoare, pe care, pe plan teoretic, o va prelua și Cennini:

Ma certo il mio Simon fu in paradiso
onde questa gentile donna si parte
ivi la vide, e la ritrasse in carte
per la fede qua giù del suo bel viso.

L'opra fu ben di quelle che nel cielo
si ponno imaginar, no qui tra noi,
ove le membra fanno all'alma velo.[2]

și

Quando giunse a Simon l'alto concetto
ch'a mio nome gli pose in man lo stile,
s'avesse dato a l'opera gentile
colla figura voce ed inteletto

di sospir molti mi sgombrava il petto...[3]

---

[1] Dante, *Divina Comedie*, *Purgatoriul*, XXIV, 52–54. În traducerea Etei Boeriu pasajul sună astfel: „Eu unu am zis, când dragostea-mi vorbește/ ascult la ea și dup-a ei poruncă/ simțirea-mi prinde aripi și zămislește."

[2] Petrarca, „Simon care-a urcat până-n tărie/ de unde ea pogoară de departe/ ca zugrăvind-o, pe pământ să-i poarte/ frumosul chip drept dulce mărturie/ /. În ceruri a-nchipuit-o atât de pură,/ nu pe pământ, aici unde se-mbracă/ sufletul nostru-n trup ca-ntr-o armură" (trad. de Eta Boeriu).

[3] Petrarca: „Când inspirat, în mâna lui dibace/ la-ndemnul meu Simone luă penelul/ dacă-și putea însufleți modelul/ dându-i glas acestei guri ce tace/ M-ar fi scăpat de dorul ce mă face/ să nu pun preț pe ce-a pus preț mișelul/ căci chipul ei mai blând decât e mielul/ mi se vădește promițându-mi pace" (trad. de Eta Boeriu).

Fantezia îl poartă pe artist în lumea imaginilor și a ideilor (*Simon fu in Paradiso*); aici găsește „lucruri nemaivăzute" — cum ar fi spus Cennini — pe care le zugrăvește ca o mărturie a celor văzute. Diferența dintre *ingenium* și *ars* se șterge: însuși *ingenium*-ul (*l'alto concetto*) prilejuiește activitatea manuală (*gli pose in mano lo stile*).[1]

Această atmosferă culturală propice îi permite lui Cennini să pledeze pentru libertatea imaginativă a artistului. Astfel, în pasajul imediat următor, care constituie, *in nuce*, un model pentru tipul de *paragone* de mai târziu, el scrie: „Poetul — prin însușirea pe care o are — se simte vrednic și liber de a putea alcătui versuri, de a lega împreună pe « da » și pe « nu », după cum îi place, după vrerea sa, și pictorului de asemenea îi este dată libertatea de a putea zugrăvi o figură fie în picioare, fie stând jos, jumătate om–jumătate cal (se atinge aici, în spirit horațian, problema „bizarului" — *n.n.*), după cum îi place, după închipuirea sa."[2]

3. *Ars – ingenium – traditio*

Iată deci că *Tratatul* lui Cennini ni se înfățișează a fi un tratat despre *ars*, în sensul vechilor conotații medievale, dar despre o *ars* angrenată într-o problematică mai complexă, care absoarbe dexteritatea tehnică alături de *ingenium*, într-o activitate care tinde către „artele liberale". Pentru a se desprinde complet de dogma medievală, concepția despre artă trebuie să includă însă, pe lângă *ingenium*, și acea *traditio* pe care Conciliul niceean o refuză artistului. Și aici încă o dată Cennini face un pas important. În concepția lui *pictura se poate învăța*.

Ideea apare și la Teofil („orice artă se însușește treptat și puțin câte puțin... Mulțumită operelor multor maeștri va crește îndemânarea ta artistică... Să te supui deci

---

[1] *Cf.* Schlosser-Magnino, *op. cit.*, p. 94.

[2] Cennino Cennini, *ed. cit.*, p. 36.

servituții școlii și să te ardă dorința de învățătură" ...)[1], și este tipică pentru Evul Mediu. Și la Cennini arta se poate, e drept, învăța: va crește astfel „îndemânarea artistică". Ne aflăm din nou în fața problemei „artei ca meserie". Nu trebuie însă să uităm că o concepție asemănătoare apăruse deja din Antichitatea clasică. Horațiu și Quintilian[2] făcuseră deosebirea dintre *versificator* și *poeta*, dintre scriitorul care posedă un meșteșug „învățabil" și „transmisibil" și poetul „inspirat". În abordarea problemelor picturii din Trecento se va face o distincție asemănătoare între *dipintor* și *maestro.*[3]

Cennini cumulează din nou izvoarele și se vădește posesorul unui spirit clădit pe o bază medievală, dar cu aspirații de tip umanist. El se consideră continuatorul drumului deschis de către Giotto în pictura italiană, prin lunga filieră a uceniciilor anterioare: „Am primit întâile îndrumări în susnumita artă, timp de doisprezece ani, de la fiul lui Taddeo, Agnolo, din Florența, care mi-a fost meșter, și care el însuși învață această artă de la Taddeo, tatăl său: iar tatăl său a fost botezat de Giotto, fiindu-i ucenic timp de douăzeci și patru de ani."[4]

Pictura, așa cum dorește să o împărtășească Cennini prin *Cartea* sa, este deci pictura unei întregi tradiții de atelier, și nu doar însumarea invențiilor tehnice; ea este primul *fir al tradiției istorice a picturii italiene*. Aceasta pleacă de la Giotto (il. 13, 14). Prin ce este el important? „Giotto", răspunde Cennini, „schimbă arta picturii, aducând-o de la forma greacă la cea latină, modernă; el stăpâni arta cea mai desăvârșită pe care a avut-o vreodată cineva"[5]. Temelia culturală

---

[1] Theophilus Presbyter, *op. cit.*, Prefața la Cartea întâi.

[2] Horațiu, *Satire*, I, 1, 40 și II, 1, 28; Quintilian, *Arta oratorică*, X, 1, 89. Vezi și E.R. Curtius, *ed. cit.*, p. 541.

[3] Astfel Sachetti în *Novella 136* (*Nella città di Firenze furono già certi* dipintori *a altri maestri...*).

[4] Cennino Cennini, *ed. cit.*, p. 36.

[5] *Ibidem.*

a Maestrului ni se indică a fi arta bizantină (*il greco*); limbajul pe care îl instaurează este însă cel gotic (*il moderno*)[1] „european". Giotto nu se limitează însă la atât: pe fundamentul bizantin, părăsit în favoarea limbajului gotic, el clădește o pictură „latină", adică o pictură care e și „națională", italiană, dar și legată de o ambianță istorică determinată: Antichitatea. Acest limbaj complex îl poartă pe Giotto la stăpânirea artei „celei mai desăvârșite pe care a avut-o vreodată cineva".

Noua pictură, care ia naștere în cadrul unei revoluții artistice cu largi implicații culturale, va forma izvorul ucenicilor ulterioare. Ucenicia, ca și revoluția giottescă, nu se pune acum în primul rând în termeni tehnici, ci în termeni de limbaj, în termeni de istorie a formei. Fundamental în această privință este cel de-al doilea pasaj din *Tratat*, în care se abordează problema „învățării artei" (repetițiile nu sunt desigur accidentale): „Ține-te însă de sfatul pe care ți-l voi da eu" — scrie Cennini — „căci Giotto, marele meșter, așa colora. El l-a avut ca ucenic — timp de douăzeci și patru de ani — pe Taddeo Gaddi, florentinul (il. 15–16), care era finul său; la rândul său, Taddeo l-a avut ucenic pe Agnolo, fiul său (il. 17–18), iar Agnolo m-a avut pe mine ucenic, timp de doisprezece ani, și-n felul acesta m-a pus să colorez, în felul în care el, Agnolo, a colorat mult mai frumos și mult mai strălucitor decât a făcut Taddeo, taică-său"[2].

Problema culorii este deci o problemă a experienței tehnice directe. Ea este însă, în același timp, și un element de limbaj pictural: culoarea este într-un fel folosită în *maniera greca*, și în alt fel în *maniera moderna*; altcumva este integrată expresiei de către Giotto, altcumva de către Agnolo.

---

[1] Pentru echivalența în epocă a termenilor *moderno–gotico*, a se vedea E. Panofsky, *Renaștere și renașteri în arta occidentală*, trad. de Sorin Mărculescu, Meridiane, București, 1974, pp. 54 și urm., și G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, Sansoni, Florența, 1968, vol. II, pp. 4–5.

[2] Cennino Cennini, *ed. cit.*, p. 79.

Urmărind aceste moduri în dualitatea lor tehnică și expresivă, și neuitând experiența „marelui meșter" — ne spune Cennini —, se va putea ajunge la o perfectă stăpânire a penelului.

Toate aceste elemente ne sunt cu totul suficiente pentru a putea afirma că protagonista *Tratatului* lui Cennini nu mai este simpla *ars* în accepția medievală a termenului. Lucrarea sa rămâne, fără îndoială, o încercare de sistematizare a experienței tehnice din atelierele giottești și postgiottești, a *experienței transmisibile*. Aceasta este în primul rând de natură tehnică. Contextul firesc al experienței artistice apare însă acum a fi, pe de o parte, *fantasia*, și, pe de altă parte, tradiția istorică. Artistul devine posesorul unui domeniu complex care îi era refuzat de dogma medievală: *ingenium* și *traditio* sunt absorbite în conceptul larg de *ars*, și nu vor mai putea fi distinse, de acum înainte, decât prin brutale, artificiale și anacronice tentative.

În aceiași ani cu Cennini, Filippo Villani, avocatul promovării picturii printre artele liberale, va putea să opereze o distincție de principiu între „manierele" diverșilor trecentiști, deveniți acum „oameni iluștri ai Florenței": Giotto este și aici „marele maestru", atât de perfect în arta sa, încât refuză comentariul; Maso este stilistul prin excelență, el pictează *mirabili et incredibili venustate*, Stefano este neîntrecut în redarea anatomiei, o adevărată *nature symia*, iar Taddeo Gaddi apare ca specialist al ambientărilor arhitecturale ale imaginii, astfel încât poate fi socotit *un nou Vitruviu*.[1]

La mijlocul secolului următor, Lorenzo Ghiberti elaborează, pe baza trecentescă, prima istorie a artiștilor italieni, care începe cu Cimabue, asemenea marii opere de mai târziu a lui Vasari.

---

[1] F. Villani, „De Famosis civibus", fragment publicat de C. Frey, în *Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Berlin, 1892, pp. 73–74.

Putem spune deci fără exagerare că rudimentara schiță a evoluției figurative pe care ne-o prezintă Cennini în linia tradiției Giotto–Taddeo–Agnolo–Cennini este prima tentativă, modestă desigur, de abordare a problemei artei în componenta sa istorică. Arta este un limbaj — spune Cennini —, un limbaj care are propria sa istorie. Cucerirea este de o însemnătate capitală, cu atât mai mult cu cât tot acum apare, alături de termenii experienței artistice medievale — unificați —, un concept nou: *natura*.

4. *Natura–exemplum–forma*

„Ostenește-te și desfată-te copiind întruna cele mai bune lucrări pe care le vei putea găsi și care sunt ieșite din mâinile meșterilor de seamă. Și dacă te afli într-un loc unde au fost mulți meșteri buni, cu atât mai bine pentru tine. Dar îți dau un sfat: bagă de seamă și alege întotdeauna pe cel mai bun și care are cea mai mare faimă: și, urmărindu-l zi cu zi, ar fi împotriva firii să nu prinzi ceva din modul său de a lucra, din felul său de a fi; în schimb, de te apuci să copiezi astăzi după meșterul acesta, mâine după celălalt, nu vei izbuti să prinzi ceva nici din felul de a lucra al unuia, nici din al celuilalt, și vei ajunge, fără să vrei, un om cu o închipuire cam ciudată, căci fiecare mod de lucru al cutărui meșter îți va hărțui mintea. Azi vei vrea să faci ca meșterul acesta, mâine cum face celălalt, și-n felul acesta nu vei ajunge vreodată să-l copiezi pe vreunul cu desăvârșire. Dacă îl urmezi neîncetat pe unul singur, numai lipsa de deșteptăciune te-ar face să nu tragi din asta vreun folos. Și atunci ți se va întâmpla — dacă natura te va dărui cât de cât cu închipuire — să ajungi să ai un mod al tău propriu de a lucra, și acesta nu va putea fi decât bun; deoarece mâna — deșteptăciunea ta fiind obișnuită să adune flori — n-ar ști să semene spini.

Fii cu luare-aminte! Cea mai desăvârșită călăuză pe care o poți avea, ca și cea mai bună direcție pe care o poți urma spre poarta sărbătorească a desenului, este natura.

Ea întrece toate modelele, și numai pe ea trebuie s-o urmezi cu înflăcărare..."[1]

Am recurs la acest lung citat datorită importanței sale cu totul deosebite în stabilirea concepției artistice a lui Cennini. Sfaturile sale împotriva eclectismului nu sunt întâmplătoare. Eclectismul devine posibil chiar în momentul în care limbajul artistic a atins o autonomie și o diferențiere potrivite „manierei" fiecărui creator în parte. Eclectismul — în sine — este un pericol „modern", de neconceput, de pildă, ca problemă în pictura romanică ori bizantină.[2] Împotriva acestuia există desigur un remediu: lucrul după natură.

Trebuie să ne ferim de o apreciere pripită a noutăților de necontestat pe care le aduce *Cartea* lui Cennini. Natura este la el „cea mai desăvârșită călăuză", dar nu și cea dintâi. Arta se învață în atelier, dar momentul al doilea al uceniciei este cel al contactului cu natura. Prin această consecuție atelier–natură se va ajunge la stăpânirea meșteșugului și la posesiunea unei arte înalte. Suntem încă departe de un Leonardo care, primul dintre toți, va substitui studiul naturii imitării vechilor maeștri; dar suntem — în aceeași măsură — departe de tradiția medievală reprezentată de *Erminia* pictorilor de la Athos, care prevedea aproape în exclusivitate studiul monumentelor tradiționale. Prin această cale de mijloc a lui Cennini — prerenascentistă, dar postmedievală —, problema statutului imaginii artistice prezintă o fizionomie cu totul aparte, care trebuie măcar sumar clarificată.

Problema reprezentării, așa cum este pusă în *Tratat*, este în primul rând o problemă de limbaj. Termenul folosit de Cennini pentru a defini raportul cu natura este *ritrarre* și nu *imitare*, așa cum va fi codificat în secolul al XVI-lea

---

[1] Cennino Cennini, *ed. cit.*, p. 50.

[2] *Cf.* V.I. Stoichiță, *Ucenicia lui Duccio di Buoninsegna. Studii despre cultura figurativă a secolului al XIII-lea*, Meridiane, București, 1976, pp. 24–25.

(Vasari–Danti). *Ritrarre* înseamnă „a traduce", „a transpune", a „re-prezenta". Care este acțiunea pictorului? se întreabă Cennini. Răspunsul este bine cunoscut: găsește lucruri nevăzute, ascunse sub umbra celor din natură (...), voind să dovedească faptul că ceea ce nu există — este.

Această demonstrație este însuși actul picturii, adică *il ritrarre*, „traducerea", „re-prezentarea". Raportul care se instaurează este cel de la limbaj la limbaj, de la formă la formă. Natura lui Cennini este natura tipic medievală: Natura — Limbaj, Natura — Carte. Căutarea semnificațiilor ascunse (*le cose non vedute*), actul picturii deci, este o operație care angajează în primul rând vizualitatea. Semnificația relațiilor vizibile va fi astfel adusă la lumină: ceea ce pare că nu există — *este*. Nu putem afla, credem, o definire mai plină de miez a întregii picturi trecentiste decât aceasta pe care ne-a lăsat-o însăși epoca. Dacă „gustul primitivilor" este într-adevăr „gustul revelației", așa cum s-a sugerat într-un celebru eseu[1], atunci Cennini a fost primul său teoretician.

Încă o dată, experiența artistică este împinsă spre sfera intelectului, fapt observat în epocă și de polul „receptor" al operelor, „amatorul de artă". „Giotto" — scrie Boccaccio[2] — „e acela care a adus iar la lumină arta, ce atâtea veacuri zăcuse îngropată sub rătăcirea unora care zugrăveau mai mult spre a desfăta ochii prostimii, decât spre a mulțumi mințile celor înțelepți (*lo intelletto dei savii*)". Contrastul ilustrat de scriitor este, desigur, cel dintre gustul medieval al materiei colorate și strălucitoare și noile probleme ale reprezentării, introduse de poetica trecentistă. Angrenate în contextul spiritual al epocii, aceste probleme ne apar ca

---

[1] Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Zanichelli, Bologna, 1926.

[2] Giovanni Boccaccio, *Decameronul* (Ziua a șasea, povestirea a cincea), traducere de Eta Boeriu, vol. II, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958, pp. 119–122.

rezolvate de către Cennini cu instrumentele cele mai înaintate ale gândirii Evului Mediu. Fără să fie un filozof, Cennini absoarbe probabil din atmosfera vremii o bază teoretică destul de precisă. Aceasta ni se înfățișează a fi — lucru verificabil la toți trecentiștii care au scris despre artă — fundamental nominalistă.[1]

În celebra sa definiție dată picturii, Cennini pare a preconiza o pictură ca reprezentare a universaliilor, dar a universaliilor care se află *in re* și care *non sunt realia*, care deci nu au o existență de sine stătătoare decât pe planul imaginii transpuse. Doar o astfel de concepție permite „traducerea" din limbajul naturii în limbajul pictural. Paralel cu acest incontestabil pas înainte față de tradiția medievală[2], se observă mutația criteriilor de receptare ale operei, criterii intelectuale, așa cum am văzut că apăruseră deja la Boccaccio. Dispare analiza abstractă făcută în numele unei idei imuabile: *pulchritudo*, *venustas* etc. Analiza va căuta — și ea — aceste criterii *in re*, în operă. Iată deci că Cennini ne va vorbi despre stil, valorație, inserție spațială, relief, anatomie etc.

Toate aceste elemente noi de evaluare a operei de artă vădesc apariția unei concepții estetice în Trecento, care își găsește concretizarea în opoziția dintre noul *ritrarre al naturale* și vechiul *dipingere con esempio*. *Dipingere con esempio* indica în mod obișnuit integrarea artistului într-o serie iconografică prestabilită de la care orice abatere era interzisă. Procedeul, departe de a mai fi tiranic și obligatoriu, mai transpare însă și în *Tratatul* lui Cennini: „Începe, apoi, să desenezi după model (*con esempio*) lucruri cât mai ușoare cu putință ca să-ți obișnuiești mâna."[3] Tot astfel îl vom

---

[1] *Cf.* Rosario Assunto, *op. cit.*, p. 303.

[2] Assunto, *loc. cit.*, vede prin această apartenență la nominalism o depășire a Evului Mediu. Problema punându-se în termeni de „ceartă a universaliilor", apartenența la problematica Evului Mediu ni se pare a fi însă indiscutabilă.

[3] Cennino Cennini, *ed. cit.*, p. 40.

întâlni evocat și de Dante în *Purgatoriu* (*...come pintor che con esempio pinge/disegnerei*).[1] „A picta după model" (*dipingere con esempio*) persistă doar ca o treaptă obligatorie a uceniciei și se confundă cu studiul maeștrilor „pentru obișnuirea mâinii", care trebuie urmat apoi de studiul naturii ce „întrece toate modelele". Acest program dual al uceniciei de pictor, care va persista până la cel mai elaborat învățământ academic al epocii moderne, va zămisli un nou concept, care apare — și el — pentru prima oară în *Trecento*. Acesta este *dipingere per forma*. Prima sa menționare în conștiința estetică trecentistă se găsește în celebra discuție despre cauzele diluării tradiției picturale conținută de una dintre „istorioarele" (*Novela 136*) lui Sachetti. Nu este lipsit de însemnătate faptul că cel care încearcă să dea aici o explicație acestor cauze este Taddeo Gaddi — strămoșul direct al lui Cennini: *Per certo assai valenti dipintori sono stati, e che hanno dipinto per forma, ma questa arte è cenuta e viene mancando tutto di.*[2] Acum conceptul de formă a devenit deja echivalent cu cel de valoare estetică. *Dipingere per forma* subsumează atât pe *ritrarre al naturale*, cât și pe *dipingere con esempio* (în sensul exercițiului formal), indicând cizelarea imaginii — nu atât tehnică, cât figurativă — astfel încât actul picturii, „traducerea" limbajului realității vizibile în limbaj pictural, să aibă sorți de împlinire.

Înțelegem astfel dualitatea intimă a întregii structuri a *Tratatului* lui Cennini, dualitate ce se reflectă în mai toate pasajele capitale. Astfel, după cum s-a mai observat, Cennini vorbește despre lumina solară din stânga ca fiind cea mai indicată pentru obținerea celor mai potrivite efecte de clar-obscur (cap. VIII), în același timp apar însă codificările tipic

---

[1] Dante, *Divina Comedie*, *Purgatoriul*, XXXII, 64–65, în traducerea Etei Boeriu, „ca pictorul după model, și eu/ aș zugrăvi cum adormii pe plai".

[2] „Desigur că au existat mulți pictori de valoare și care pictau întru frumusețea formei, dar această artă a început și continuă să se piardă încetul cu încetul." J. Schlosser-Magnino, *op. cit.*, p. 95.

medievale ale clarobscurului, așa cum le cunoaștem din *Erminia de la Athos*: părțile subliniate cu umbre trebuie să fie nasul, buzele, colțurile gurii etc. (cap. LXVII). Tot așa, în pasajele care se ocupă de elementele de peisaj, apar sugestii uimitoare de „perspectivă aeriană". „Când ai de făcut munți care par mai în depărtare, fă culorile mai închise; iar când vrei să pară mai în apropiere, fă culorile mai deschise"[1], pentru ca, imediat după aceea, să revină la abordarea unui *exemplum* deghizat în indicarea procedeului reprezentării munților după bucăți de stâncă aduse în atelier (cap. LXXXVIII).

De o noutate exemplară față de Evul Mediu[2], *Cartea* lui Cennini nu este însă decât un preludiu la teoria umanistă a artei. Lipsește din opera sa înțelegerea Antichității, în afară de acel apel la un limbaj „latin" al picturii, care după cum am văzut are poate în primul rând înțelesul de „limbaj național", și abia apoi „clasic". În consecință, va fi aici explicată existența nudurilor antice prin calchierea mecanică a figurii umane și se va arăta aproape înduioșător de naiv când abordează problemele anatomiei: „Bărbatul are în partea stângă a pieptului o coastă mai puțin decât femeia."[3]

Cu toate acestea, *Cartea* lui Cennini conține prima abordare largă — după cea a lui Vitruviu — a teoriei proporțiilor (cap. LXX), deschizând calea unei întregi serii de speculații euritmice din epoca Renașterii. Dar și aici apar inerente ambiguități. Cu toate că aflăm același mod de raportare al întregului la un modul — ca la Vitruviu (III, 1), „fața capului" —, intervin și contraste însemnate care duc cu gândul

---

[1] Cennino Cennini, *ed. cit.*, p. 91.

[2] Noutatea apare cu atât mai semnificativă, cu cât, în plin secol al XV-lea în Europa, se mai scriu încă tratate de tipul tradițional al „rețetariilor" medievale, precum cel din 1431, al lui Jean Le Bègue din Paris (*cf.* Schlosser-Magnino, *op. cit.*, p. 32).

[3] Cennino Cennini, *ed. cit.*, p. 83.

la o discrepanță accentuată față de canonul clasic.[1] La Vitruviu, „fața" se cuprindea de zece ori în trup, și nu întâmplător: numărul 10 se pliază unui ideal de frumusețe matematică deja stabilit în epocă.[2] La Cennini, „fața" se cuprinde de opt ori și două treimi în trup. De aici, repercusiuni nenumărate în cele mai mici raporturi proporționale.

Mult mai aproape ni se arată a fi aici Cennini de tratarea proporțiilor umane făcută de Dionisie din Furna în *Erminia de la Athos*. S-a presupus că *Erminia* preia sugestii din Prerenașterea italiană.[3] Analiza atentă făcută de Panofsky[4] a demonstrat însă pe deplin că Cennini este încă legat de concepția bizantină a proporționalității, care la rândul ei nu este de origine clasică, ci arabă. Cennini se menține astfel în domeniul strict al „dimensiunilor tehnice" ale corpului uman, tipice pentru o mentalitate dominată încă de tendința schematizării bidimensionale.

Deosebit de elocvent pentru dualitatea concepției lui Cennini este modul de rezolvare a problemei spațiului. Dualitatea ni se înfățișează a fi aici de fapt a epocii artistice pe care *Cartea* o teoretizează. Experiențele cele mai înaintate ale artiștilor trecentiști nu ajunseseră la crearea unui spațiu omogen al imaginii: Giotto sau Ambrogio Lorenzetti trec poate dincolo de simple tatonări în această privință, ajungând la abordarea unei perspective empirice, mutabilă în esența ei de la o operă la alta. Dar, desigur, marele pas spre perspectiva monoculară nu fusese încă făcut.

---

[1] E. Panofsky, *Artă și semnificație*, *op. cit.*, p. 111.

[2] „Anticii au considerat ca perfect numărul 10, căci el a fost inventat după numărul degetelor mâinii (...), la fel i s-a părut și lui Platon că acest număr e perfect, întrucât întregul rezultă din zece unități, cărora grecii le zic monade" (Vitruviu, *Despre arhitectură*, trad. rom. de G.M. Cantacuzino, Traian Costa și Grigore Ionescu, Editura Academiei Republicii Populare Române, București, 1964, p. 102).

[3] J. Schlosser-Magnino, *op. cit.*, p. 97.

[4] E. Panofsky, *Artă și...*, *op. cit.*, pp. 77–83.

La Cennini, incertitudinea epocii apare clar ilustrată. Între „punerea în pagină" și conceperea spațialității imaginii există un *hiatus*. Zidul se împarte conform preceptelor bidimensionalismului (cap. LXVII). Sugerarea adâncimii prin reprezentările de arhitectură — pe care o preconizează Cennini — își păstrează un vag aer ocazional și, în orice caz, empiric: „Cornișa pe care o faci în vârful clădirii trebuie să coboare, micșorându-se de sus în jos; cornișa de la mijlocul clădirii trebuie să fie peste tot egală și la fel; iar cornișa de la temelia clădirii trebuie să se înalțe în sens invers cornișei de sus, care coboară."[1]

Raportul dintre figură și spațiu rămâne în acest fel ambiguu. Fără să aibă un principiu ordonator care să guverneze structura în adâncime a imaginii, artistul epocii — „primitivul" — combină după criterii personale o tratare plană, bidimensională, cu sugestii de ambientare perspectivală și — în fine — cu figuri care trebuie să aibă „relief" (*rilievo*).

Faptul reprezintă însă o importanță deosebită față de tradiția medievală. Oricum ar fi ele rezolvate, noile concepte ale practicii de atelier și ale „criticii de artă" trecentiste (*il naturale, lo sfumare, l'ignudo, la maniera, il rilievo* etc.)[2] vădesc, prin însăși apariția lor, existența unui climat novator și plin de sugestii fertile pentru viitor.

Pentru Cennini — teoretician al giottismului — *il rilievo* este o consecință a clarobscurului: „Așadar, urmărind lumina din oricare parte ar veni ea, dă relieful prin tonuri luminoase sau întunecoase."[3] Observă însă că la Agnolo Gaddi forma plastică era atinsă, în primul rând, prin culoare (cap. LXVII). Caracteristic pentru toată epoca apare faptul că nu există încă, la nivelul teoretic, o fuziune profundă între lumină–culoare–spațiu. Avem doar elemente ale unei incipiente interdependențe: lumina sau

---

[1] Cennino Cennini, *ed. cit.*, p. 92.

[2] *Cf.* Julius Schlosser-Magnino, *op. cit.*, p. 98.

[3] Cennino Cennini, *ed. cit.*, p. 40.

culoarea dă „relieful"; figura plastică se înscrie într-un spațiu bidimensional, activat în profunzime de elementele arhitecturale etc.

Dar poate conceptul cel mai important care apare la Cennini, și pe care se va clădi mai târziu toată experiența spațială totalizantă a Renașterii, este *Il disegno*: „Baza artei și începutul tuturor acestor lucrări făcute cu mâna află că sunt desenul și culoarea (...). Așa după cum am spus, trebuie să începi prin desen."[1]

În *Schedula* lui Teofil, pe locul prim apărea culoarea — semn al unei mentalități tradiționale care vedea în sarcina pictorului, înainte de toate, grija pentru *decorum*: „Orice artă se însușește treptat și încetul cu încetul. Primul pas în arta picturală este compoziția culorilor."[2]

Importanța pe care o capătă „desenul" la Cennini nu are semnificația înlocuirii expresiei cromatice cu una grafică. Concepția despre desen ca *liniamenta* apăruse deja la Teofil.[3] La Cennini însă, „desenul" vizează raportul imagine–realitate, ca proiect fundamental ce tinde să includă toate celelalte determinări figurative. Desenul este un principiu atât artistic, cât și tehnic („baza artei și a tuturor acestor lucrări făcute cu mâna"), el este înainte de toate un proiect de natură intelectuală (*lo intelletto al disegno si diletta solo*; *il disegno dentro la testa tua*). Anticipând toată glorioasa carieră a „desenului" în teoria artei renascentiste, abordarea acestui concept pe care o face Cennini tinde să acopere, ca determinare mentală, zona fanteziei și a regulii (incluzând aici rudimentele de perspectivă, de clarobscur, de teorie a proporțiilor etc.), pentru a ne oferi soluția teoretică și tehnică

---

[1] *Ibidem*, p. 38.

[2] Theophilus Presbyter, *op. cit.*, Cartea I, Prefață.

[3] L. Venturi, *Istoria...*, *op. cit.*, p. 83, consideră „desenul" lui Teofil în sensul expresiei psihologice, în timp ce ni se pare a fi vorba mai degrabă despre opoziția definirii *figurative* a imaginii față de definirea *decorativă*, oferită de culoare.

a fundamentului filozofic al *Tratatului*: prin *disegno* devine posibilă demonstrația *„ceea ce nu există — este"*.

Acestea ar fi deci — în linii mari — coordonatele teoretice care formează suportul *Cărții* lui Cennini. Lucrarea rămâne însă, înainte de toate, un ghid practic al meseriei de pictor. Ea trebuie citită — azi — cu conștiința substratului nou de sensibilitate artistică care a generat-o. Dacă ne vom apropia de *Cartea* lui Cennini ca de un oricare „rețetariu" medieval, nu îi vom putea pătrunde înțelesul, și aceasta pentru că însuși autorul se desprinde, incontestabil, de concepția unei arte ca simplă abilitate manuală. Rămâne însă, ca o problemă de maximă importanță, stabilirea locului unde intervine rolul hotărâtor al tehnicii artistice. Iar aici întâlnim, irevocabil, condiția dualistă a lui Cennini.

Mentalitatea Evului Mediu absorbise, în general, arta în producția practică izvorâtă din *necessitas*, dar oferindu-i în acest context un loc special, de culme, ca producție perfectă și exemplară. Atmosfera artistică din Trecento e încă impregnată de această concepție medievală. Conștiința valorii artistice, ca valoare ideală separată de producția economică, nu există. Această concepție persistă parțial până în plin Quattrocento, când amintirile unui artist mărunt, cum a fost Neri di Bicci, ne vor transmite mărturii prețioase asupra producției unei *bottega* florentine: tablouri, blazoane, intarsii, modele de tapiserie și broderie, decorații pentru serbări etc. Din alte surse aflăm, de pildă, că rama și aurirea unei icoane erau mai bine plătite decât icoana însăși.[1] Iar Cennini însuși se ocupă în *Tratatul* său de activități cu totul marginale meseriei de pictor, cum ar fi indicațiile cosmetice din ultima parte a *Cărții* (cap. CLXXIX–CLXXX). Apar însă și elementele unei viziuni contrare, ce pregătesc

[1] Vezi Fr. Antal, *op. cit.*, p. 402, n. 38, care citează un caz elocvent mai ales prin faptul că artistul în cauză este unul dintre numele cele mai mari ale vremii lui Cennini: „În 1385 abatele de la Santa Maria Nuova din Roma plătește 50 de florini pentru o ramă, 100 pentru aurire și 100 pentru executarea unei icoane de către Spinello Aretino."

Renașterea. Atacând aceeași problemă a raportului dintre artă și producție, acestea tind să circumscrie fenomenul artistic, legându-l de o lume a valorilor ideale[1] care mai târziu, în Renaștere, vor constitui însuși fundamentul noii ideologii.

În spațiul de confluență dintre aceste două tendințe antitetice se plasează *Cartea* lui Cennini, care nu reflectă nici concepția medievală artizanală, nici pe cea hegemonic-elitară a burgheziei florentine din Quattrocento, ci nivelul ridicat al unei *Kunstindustrie*, al unei „producții artistice" fundamentată tehnic, pe de o parte, și argumentată teoretic, pe de altă parte.

Il libro dell'arte ar fi, în traducerea cea mai exactă, *Cartea meseriei*, fără să fie — după câte am încercat să demonstrăm — o lucrare despre *ars* în stricta accepțiune medievală a termenului. Cennini nu este un teoretician, el adaugă doar — și aici ni se pare că am putea găsi marea însemnătate a *Cărții* — termenul care lipsea culturii artistice din Trecento: teoretizarea *culturii tehnice*.

Poetica vremii este ilustrată de către filozofi și umaniști: Toma d'Aquino, Petrarca, Dante..., problemele vizualității își găsesc deja o amplă tratare științifică în studiile lui Vitello, cele iconografice continuă tradiția medievală; în fine, este acum clarificată și divulgată tehnica artistică, prin opera lui Cennini.

Din această cauză, credem, trebuie să ne ferim, în considerarea fenomenului artistic global, de simplificări excesive. Problema raportului dintre artă și tehnică trebuie integrată în istoria culturii artistice la fel cu problemele vizualității, cu cele ale poeticii sau, mai departe, cu implicații ce vin din morală și religie sau, în general, din raportul cu ideologia vremii. Raportul artă–tehnică, sau tehnică–artă, nu va da —

---

[1] Extrem de semnificativă în acest sens este anecdota povestită de Sachetti (*Novela* 63) și preluată apoi de Vasari, după care Giotto s-ar fi revoltat la cerința unui *grossolano artefice* de a-i picta scutul. „Nimeni n-a îndrăznit până acum să-mi aducă scutul spre a fi pictat de mine" — ar fi spus maestrul.

singur — măsura unei personalități sau a unei epoci artistice, ci doar alături de celelalte manifestări, legate sau implicate de creația artistică, va contribui la definirea extensivă a fenomenului.

Cennini atinge doar marginal problemele care trec dincolo de pura meserie de pictor, dar ele îi servesc drept cadru teoretic tratării tehnice. Artistul, ca individ interesat în constituirea de valori estetice, își asumă în fața tehnicii o atitudine diferită față de cea a producătorului obișnuit de bunuri materiale. Tehnica artistică, așa cum o tratează Cennini, nu apropie arta de artizanat, ci, din contră, îi oferă un statut aparte; și aceasta pentru că asistăm acum la abordarea tehnicii sub unghiul *culturii tehnice* și al *științei tehnice*. Cartea împărtășește o bogată tradiție picturală, cea a atelierelor giottești și postgiottești din Trecento. Tehnica este meditată și verificată istoric: tratarea pe care o face Cennini este științifică. În acest sens, expresia științifică a experienței practice (*ars sine scientia nihil est*, spunea — reamintim — un contemporan al lui Cennini) formează temelia pe care se va înălța prestigiul cultural al noii arte. Opera rezultă dintr-un procedeu tehnic, dar pe baza unei experiențe globale a realului ce se constituie într-un proces anterior celui tehnic — momentul ideativ —, cel tehnic fiind doar actualizarea sa.

Luciditatea și „modernitatea" lui Cennini apar la o lectură atentă a textului, constituind astăzi o adevărată surpriză. Tratarea tehnică reprezintă un punct de importanță fundamentală, dar *singură* nu înseamnă nimic. „...Eu îți dau ca pildă *Cartea* aceasta", scrie Cennini. „Studiind-o zi și noapte (...) nu vei ajunge niciodată la ceva, nici nu vei putea sta la un loc de cinste printre maeștri."[1]

Cuvintele sale rămân exemplare.

---

[1] Cennino Cennini, *ed. cit.*, p. 100.

IV

Critica de artă la Veneția și dilemele picturalității[1]

1. Culoarea ca manifestare a „frumuseții imanente"

În prima jumătate a secolului al XVI-lea, pictura venețiană ajunge la apogeu. Secolul anterior (Vivarini, Bellini, Antonello, Carpaccio) asistase la definirea lentă și, uneori, contradictorie a unei viziuni plastice a cărei originalitate va transpărea abia mai târziu, odată cu delimitarea „specificului venețian" față de marile centre ale picturii renascentiste și în special față de Florența.

Din tradiția gotică târzie, sensibilitatea cromatică bizantină, plasticismul lui Mantegna, spațialitatea lui Piero della Francesca și „realismul" flamanzilor, pictura venețiană se va constitui în datele esențiale ale unei mari culturi figurative. Saltul istoric apare ca o fatalitate: în jurul lui 1500, prin experiența lui Giorgione (il. 23) și, apoi, prin debutul tânărului Tițian (il. 24, 25), Veneția devine o metropolă a picturii italiene. În acest context, necesitatea elaborării unor fundamente teoretice ale noii picturi apare ca inevitabilă. Evoluția artistică explică apariția criticii; critica explică mecanismul evoluției: „Pictura lui Bellini își are desigur meritele ei" — scrie Lodovico Dolce[2] în 1557 — „personajele fiind bine făcute și capetele frumoase, iar carnația, ca și veșmintele,

---

[1] Prezentul studiu a apărut ca prefață la volumul *Secolul de aur al picturii venețiene*, antologie de texte de V.I. Stoichiță, trad. rom. de Oana Busuioceanu, Meridiane, București, 1980. Citatele din Pino, Dolce și Aretino urmează versiunea amintită.

[2] L. Dolce, *Dialog despre pictură, intitulat „Aretino..."*, *ed. cit.*, p. 258.

destul de naturale. Drept care, e lesne de înțeles că, pentru vremea sa, Bellini era un maestru bun și iscusit. Dar pe urmă a fost întrecut de Giorgio da Castelfranco, iar acesta — lăsat cu mult în urmă de Tițian — a dat figurilor sale o măreție eroică și a adus o catifelare a coloritului, cu nuanțe atât de asemănătoare celor din realitate, încât se poate spune, pe drept cuvânt, că maniera lui egalează natura".

Apariția criticii de artă la Veneția nu se datorează numai unui mecanism implacabil care face ca o mare viziune artistică să producă, prin reflex, și atitudinea critică relativă. La Veneția pare că funcționează încă, în plin secol al XVI-lea, un complex de inferioritate, mascat, după cum se va vedea, într-unul de superioritate. Problema principală era următoarea: este capabilă o viziune picturală (cea venețiană) să concureze cu o alta (cea toscano-romană) în absența unei fundamentări critice? Și mai mult: poate fi considerată „valabilă" o pictură „neteoretizabilă"?

La aceste întrebări cultura venețiană răspunde printr-o adevărată ofensivă critică.[1] Aceasta avea ca țintă demonstrarea *valabilității* creației venețiene, dincolo de sfera strictă a produsului artistic. Măreția noii picturi trebuie să capete o *evidență teoretică*. „Specificul venețian" trebuia sondat cu mijloace apte a-i demonstra adecvarea la o poetică clasicizantă, diferită, e drept, de cea a toscanilor, dar prin aceasta cu nimic mai puțin valabilă în clasicismul ei fundamental.

Dacă în Trecento și Quattrocento exegeza plastică a fost aproape inexistentă la Veneția[2], în Cinquecento aceasta

---

[1] P. Pino, *Dialogo di pittura...*, Veneția, 1548 (*ed. cit.*, pp. 176–245); P. Aretino, *Le Lettere*, Veneția, 1537–1557 (*ed. cit.*, pp. 56–169); M. Biondo, *Della nobilissima pittura...*, Veneția, 1549; A.F. Doni, *Disegno del Doni...*, Veneția, 1549; L. Dolce, *Dialogo della pittura...*, Veneția, 1557; F. Sansovino, *Tutte le cose notabili e belle che sono in Venetia*, Veneția, 1556; Cristoforo Sorte, *Osservazioni nella pittura...*, Veneția, 1580.

[2] Vezi totuși G.C. Argan, *Francesco Colonna e la critica d'arte veneta nel Quattrocento*, Torino, f. a.

abundă. Concentrarea forțelor este maximă în jurul lui 1550, când sunt activi cei mai de seamă oameni de artă lagunari, gravitând cu toții în jurul lui Tițian: Pino, Dolce, Aretino.

Față de tradiția toscană, eșalonată firesc pe distanța a două secole (între Cennini și Vasari), critica venețiană se impune abia în momentul cel mai delicat — și cel mai propice —, anume acela în care prestigiul lui Tițian permitea reconsiderarea generală a „venețianismului", inclusiv a celui quattrocentesc.

Noutatea artei (și a criticii) venețiene este, de obicei, indicată în rolul major pe care-l capătă acum *culoarea* față de *desenul* toscanilor. Opoziția este doar un reflex al unui contrast mult mai înalt, care privea înseși fundamentele filozofice ale celor două culturi figurative. Ceea ce face de fapt cultura venețiană este o re-evaluare a *naturii* față de *idee*. Acest lucru se poate observa cu prisosință în tratatele despre artă ale epocii, în care concretizarea problemei în dualitatea *culoare–desen* va fi inevitabilă, dar se poate observa la fel de bine în scrierile filozofice, și mai ales în cele dedicate speculației estetice.

Autoritatea filozofică a florentinilor — Marsilio Ficino — este disputată acum în înseși fundamentele platonice ale concepției sale despre frumos. Agostino Nifo[1], în *De Pulchro et de Amore* (1531), reprezintă în modul cel mai elocvent reacția ambianței padovano-venețiene față de ideile exprimate de *Banchetul* lui Ficino: „Ficino, om foarte învățat, declară — fără să distingă cauza de efectul ei — că frumusețea este imaginea lucrului care sosește către suflet din lucrul însuși. Ceea ce este fals: într-adevăr, pentru a folosi cuvintele filozofilor, frumusețea în acest caz nu ar fi reală, ci intențională (adică ar exista doar în cuget). Or, imaginea pe care o avem în cuget nu place prin ea însăși, ci

[1] *Cf.* B. Croce, „De Pulchro et de Amore di Agostino Nifo", în *Studi sulla letteratura cinquecentesca, Quaderni di critica*, XII, 1947; E. Battisti, *Rinascimento e Barocco*, Einaudi, Torino, 1960, pp. 157–174.

există deoarece place obiectul a cărui imagine este. În afară de aceasta, imaginile lucrurilor reprezintă ceva, adică frumusețea, și de aceea în lucrul frumos există adevărata frumusețe, și este aceasta aceea pe care o caută bărbații învățați."[1] Concepției despre *frumusețea transcendentă* care dominase secolele de înflorire ale artei florentine i se opune o concepție despre *frumusețea imanentă*.

Acest lucru apare încă din primele pagini ale *Dialogului* lui Pino (il. 20, 21), în care discuția despre artă începe cu o dezbatere asupra frumuseții feminine. Replica toscanului Fabio dată venețianului Lauro („vorbești ca venețian, nu ca pictor"[2] și apoi „te lași stăpânit de simțuri!"[3]) atinge punctul *dolens* al concepției „senzualiste" a venețienilor despre pictură. Aceasta își va găsi un sprijin important în teoria artei ca „desfătare"[4], fapt prin care Platon va fi complet părăsit în favoarea lui Horațiu.

Credința venețiană în existența unei frumuseți *in re* însoțește teoretic o pictură în care *imitarea ideii* tinde să fie înlocuită de imitarea naturii. Opera de artă nu va mai fi „construcție" rațională a imaginii, ci „reflectare" senzorială, simpatetică a naturii. Nimic mai elocvent în acest sens decât contrastul dintre definițiile picturii date de un Pino și de un Alberti. Dacă pentru Pino opera este în modul cel mai simplu „o imagine a naturii"[5], pentru Alberti ea este

---

[1] A. Nifo, *De Pulchro et de Amore*, Roma, 1531.

[2] P. Pino, *Dialog despre pictură*, *ed. cit.*, p. 180.

[3] P. Pino, *ed. cit.*, p. 182.

[4] *Cf.* L. Dolce, *ed. cit.*, p. 307: „...pictura fiind născocită în primul rând pentru a aduce o încântare, dacă pictorul nu izbutește să încânte, rămâne neștiut și lipsit de renume. Iar când zic încântare, nu mă gândesc la aceea care ia ochii mulțimii și chiar pe ai pricepătorilor de la prima vedere, ci la desfătarea mereu sporită pe care o încearcă oricine privește mai des o lucrare."

[5] La fel și la Dolce, *ed. cit.*, p. 268: „Pictura nu este altceva decât imitarea naturii și, cu cât operele o redau mai îndeaproape, cu atât maestrul e mai desăvârșit...; un pictor este cu atât mai bun și mai mare cu cât operele lui sunt mai asemănătoare lucrurilor naturale."

„intersecția piramidei vizuale la o distanță dată, cu centru fixat și cu luminile bine determinate, într-o suprafață cu linii și culori, reprezentată cu artă"[1].

Este lesne de înțeles atunci temeiul acuzației pe care Pino o aduce tratatului lui Alberti în preambulul scrierii sale: „Leon Battista Alberti, florentin și pictor cunoscut, a întocmit în limba latină un tratat despre pictură, care e însă mai mult de matematică..."[2] Și tot „firească" apare și mărturisirea lui Pino, de pe aceeași pagină, cu privire la întreprinderea sa: „...nici știința nici învățătura nu mi-au înzestrat slaba judecată, ci doar de la natură am învățat tot ce gândesc și fac."[3]

Această apologie a naturii (și a *imitării* ei în pictură) nu este defel un lucru nou. Nouă este însă modalitatea în care se teoretizează acum la Veneția raportul pictură–natură.

La începuturile literaturii artistice toscane, *Tratatul* lui Cennini dădea naturii un loc secund: în ucenicia unui pictor primează copierea modelelor celebre, urmată imediat de studiul naturii, „cea mai fericită călăuză a pictorului"[4]. În Quattrocento, conceptul de *mimesis* devine garanția „modernității" demersului artistic. Dar deja la Alberti, alături de conceptul de *imitatio* apare, ca imediat adiacent, termenul de *electio* (selecție). *Imitatio* (imitarea) se săvârșește prin *electio* (povestea lui Zeuxis și a fecioarelor din Crotona este un adevărat *topos*), adică prin alegerea și corectarea rațională a realului, atingând astfel în forma vizibilă, în operă, o treaptă

Se poate detecta aici cu ușurință un ecou din *Tratatul* lui Leonardo da Vinci, care circula deja la acea oră: „Pictura cea mai vrednică de laudă e aceea care seamănă cel mai mult lucrului ce-l înfățișează" (Leonardo da Vinci, *Tratat despre pictură*, trad. rom. de V.G. Paleolog, Meridiane, București, 1971, p. 126).

[1] L.B. Alberti, *Despre pictură*, trad. rom. de G. Lăzărescu, Meridiane, București, 1969, p. 21.

[2] P. Pino, *ed. cit.*, p. 177.

[3] *Ibidem.*

[4] Cennino Cennini, *Tratatul de pictură*, *op. cit.*, p. 38.

a frumuseții nicicând atinse cu adevărat de natură.[1] Prin aceasta *pictura* tinde să capete demnitatea de *știință*. Perspectiva și anatomia, studiul proporțiilor și al fizionomiei se înscriu, toate, în sfera practicii artistice ghidate de intelect.

Locul deținut de *știință* în practica toscană va fi uzurpat în pictura venețiană de *poezie*. Deja la Cennini locul mediu al picturii — între știință și poezie — era subliniat cu tărie. Dar dacă în concepția trecentistă poezia era implicată în libertatea fanteziei[2], venețienii vor alege imitația poetică în defavoarea celei raționale, pe un cu totul alt temei[3]. Fantezia este exclusă în mod expres, aproape în polemică directă cu vechea concepție: „Nu se cuvine să îmbini laolaltă lucruri plăcute cu altele fioroase, ca șerpii cu păsările sau mieii cu tigrii."[4] Temelia lui Dolce este fără îndoială aici Horațiu, care în *Arta poetică* ilustrase pe larg aceeași idee: „Dac-ar voi la grumazul de cal să-nădească un pictor/ Cap omenesc și să-mbrace de-asemeni cu pene pestrițe/ Membre-adunate de ici de colo, așa ca femeia/ Mândră la chip să sfârșească nespus de hidos într-un pește/ Râsul, venind s-o priviți, ați putea să vi-l țineți, prieteni?"[5]

Concepția despre libertatea poetică a fanteziei cunoaște însă în Cinquecento o nouă viață, deschizându-se astfel calea

---

[1] *Cf.* E. Panofsky, *Ideea. Contribuție la istoria teoriei artei*, trad. rom. de Amelia Pavel, Univers, București, 1975, p. 34.

[2] „...pictorului de asemenea îi este dată libertatea de a putea stăpâni o figură fie în picioare, fie stând jos, jumătate om-jumătate cal, după cum îi place, după închipuirea sa" (Cennino Cennini, *ed. cit.*, p. 36).

[3] La Pino persistă însă și concepția despre pictură ca știință (i.e. filozofie), fapt pentru care se poate presupune o influență, mai mult sau mai puțin asimilată, a gândirii lui Leonardo despre artă. Vezi Pino, *ed. cit.*, p. 199: „Pictura este un fel de filozofie a naturii, deoarece imită cantitatea și calitatea, forma și însușirile firii."

[4] Dolce, *ed. cit.*, p. 295.

[5] Horațiu, *Arta poetică*, 1–5 (trad. rom. de I. Marinescu, în *Arte poetice. Antichitatea*. Culegere îngrijită de D.M. Pippidi, Univers, București, 1970, pp. 207 și urm.).

către arbitrarul picturii manieriste. În ale sale *Dialoguri romane*, Francisco de Hollanda îi atribuie lui Michelangelo o pledoarie antihoraţiană, profantastică: „Şi se sporeşte farmecul decoraţiei când se introduce în tablou o fiinţă himerică, mai mult decât ar interesa obişnuita imagine a oamenilor sau a animalelor, oricât de demne de admirat ar fi..."[1]

În raportul *natură–pictură*, critica veneţiană ocoleşte conceptul de *selecţie* şi cel de *fantastic*, pentru a se concentra asupra binomului *imitatio–superatio*. Depăşirea (*superatio*) naturii nu se săvârşeşte în sensul fantasticului, ci în sensul *formei*.

„Pictorul va căuta aşadar nu numai să imite natura, ci chiar să o depăşească", scrie Dolce[2], contrazicând astfel aserţiunea anterioară privind imitarea perfectă. Conştient de acest fapt, el precizează că *depăşirea* se poate realiza doar în ceea ce priveşte reprezentarea tipului uman, conform vechii parabole a lui Apelles. Dar în altă parte (scrisoarea către Gaspare Ballini[3]), Dolce se exprimă cu mai multă claritate: „Pictorul, a cărui ţintă trebuie să fie imitarea naturii, trebuie întotdeauna să întruchipeze ceea ce natura obişnuieşte

---

[1] Fr. de Hollanda, *Dialoguri romane cu Michelangelo*, trad. rom. de V. I. Stoichiţă, Meridiane, Bucureşti, 1974, pp. 95–97. *Cf.* şi R. Longhi, „Rinascimento Fantastico", în *Scritti Giovanili*, 1912–1922, Florenţa, 1961, pp. 3–13. Dialogurile lui Fr. de Hollanda reflectă gustul Renaşterii târzii şi al manierismului pentru grotesc şi fantastic.

Nu trebuie uitat însă că Dolce este traducătorul în italiană al *Artei poetice* horaţiene (Veneţia, 1535).

Pentru conceptul de „Ut Pictura Poësis", şi pentru celelalte concepte derivate din Horaţiu, a se vedea R.W. Lee, *Ut Pictura Poësis. La teoria umanistica della pittura*, Sansoni, Florenţa, 1974; M.W. Roskill, *Dolce's „Aretino" and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York University Press, New York, 1968; M. Pozzi, „L'*Ut Pictura Poësis* in un dialogo di L. Dolce", în *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXLIV (1967), pp. 234–260.

[2] Dolce, *ed. cit.*, p. 295.

[3] Apud M.W. Roskill, *op. cit.*, pp. 201 şi urm.

să producă foarte rar, sau chiar deloc." Și mai departe: „Imitatorul este rivalul naturii."[1]

Dar care este modalitatea prin care se săvârșește această „depășire"? Dolce se oprește întâi asupra selecției de tip albertian, căreia îi circumscrie însă limitele, optând în favoarea unei depășiri al cărei temei este studiul Antichității plastice și literare. Antichitatea simbolizează acum „arta fără greșeală", adică tocmai acea natură ideală urmărită de pictor: „Lucrurile antice conțin toată perfecțiunea artei."[2]

În teoria mimetică a venețienilor, se poate astfel discerne supraviețuirea binomului *imitare a naturii–imitare a artei*, numai că acum — fapt caracteristic pentru o poetică clasicistă — imitarea artei vizează în mod precis arta antică, iar

---

[1] *Ibidem*. E lesne de priceput cum această concepție va înlesni justificarea teoretică a unui nou gen pictural: peisajul. Acesta se naște în Italia, în secolul al XVI-lea, dar în strânsă legătură cu experimentele contemporane din Țările de Jos.

Încă de la Pino (*ed. cit.*, p. 237), pictorul desăvârșit trebuie să cunoască arta reprezentării peisajului: „...să caute cu tot dinadinsul a dovedi îndemânare și măiestrie în zugrăvirea priveliștilor, lucru în care cei de peste munți sunt foarte înzestrați... Messer Gerolamo din Brescia era mare meșter în privința asta și am văzut încă mai de mult niște răsărituri de soare cu răsfrângeri de raze și niște privelişti noptatice redate prin tot felul de mijloace de o iscusință rară..."

A se compara cu reacția negativă a lui Michelangelo: „În Flandra se pictează, tocmai pentru a înșela ochiul, lucruri care încântă sau despre care nu se poate vorbi rău, ca sfinți și profeți. Pictura lor reprezintă doar trențe, ziduri, câmpii verzi, desișuri de arbori, fluvii și poduri, cărora li se supun peisaje, populate de numeroase figuri. Toate acestea, chiar de par frumoase, sunt pictate de fapt fără o idee precisă sau artă adevărată..." (Fr. de Hollanda, *ed. cit.*, p. 54).

Urmând intuițiile lui Pino, Dolce și Aretino, ambianța venetă va elabora, spre sfârșitul secolului, prima tratare sistematică a peisajului: C. Sorte, *op. cit.* (acum în Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra il Manierismo e la Controriforma*, I, Laterza, Bari, 1960, pp. 273–301).

[2] Dolce, *ed. cit.*, p. 275 și R.W. Lee, *op. cit.*, p. 18.

aceasta se reîntoarce asupra termenului prim, fiind ea însăși „o a doua natură“[1].

Imitarea Antichității în scopul naturalității poate fi indicată acum nu numai ca o concepție tipic clasicistă, ci și ca una specific venețiană. Pentru toscani, Antichitatea desemna în mod peremptoriu *historia* ca parte integrantă a științei artei; la venețieni, ea va desemna conținutul însuși al ideii de *superatio*: Antichitatea este natura în stadiul ei perfect, este natura devenită deja *poesia*.[2]

În apogeul ei, teoria artei venețiene va ajunge să atribuie marilor artiști ai Italiei demnitatea maximă a *depășirii* în sensul „naturalității“ artei antice: „În mâinile dumneavoastră trăiește ascunsă ideea unei noi naturi“, îi scrie Aretino lui Michelangelo.[3] Și apoi despre Tițian: „Operele celorlalți pictori respiră însuflețite de artă, pe când ale lui messer Tițian trăiesc însuflețite de natură. Așadar, pe el să-l imite cine dorește, ca în ceea ce face lucrurile să nu pară doar, ci să fie aievea.“[4]

Aretino îndrăznește însă și mai mult: atunci când natura e frumoasă (în sensul de „poetică“), ea imită de fapt arta. Celebra scrisoare către Tițian din mai 1544 ar merita să fie citată aici în întregime.[5]

Absolutizarea rolului naturii și asimilarea culturii înseși sub semnul „naturalității“ ridică în fața criticii venețiene dificultăți importante. Care sunt șansele demonstrării valabilității ei? Dacă pictura este doar un proces „natural“, poate

---

[1] *Cf.* J. Bialostocki, „The Renaissance Concept of Nature and Antiquity“, în *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Princeton University Press, Princeton, 1963, pp. 19–30.

[2] *Cf.* G.C. Argan, *De la Bramante la Canova*, trad. rom. de G. Lăzărescu, Meridiane, București, 1974, p. 104.

[3] Aretino, *Scrisori despre artă*, *ed. cit.*, p. 61.

[4] *Ibidem*, p. 150. Vezi și G. Beccati, „Plinio e l'Aretino“, în *Arti Figurative*, II (1964), pp. 1–7. Ideea similară apare și la Dolce, *ed. cit.*, p. 335: „...se cunoaște de altfel limpede că natura l-a făcut pictor.“

[5] Aretino, *ed. cit.*, pp. 94–96.

ea rivaliza cu arta „rațională“ a toscanilor? Naturalitatea culorii venețiene poate rivaliza cu raționalitatea desenului florentin?

2. Demonstrația teoretică a valabilității cromatismului. Pictura și retorica

Venețienii încearcă să răspundă la aceste întrebări centrându-se asupra a două tipuri de demonstrație: una *teoretică*, unde se va face apel la poetica și retorica antică în vederea inserării picturii venețiene într-o țesătură consacrată a argumentelor, și o altă demonstrație, *istorică*, unde se va apela la figura paradigmatică a lui Rafael, ca termen mediu între concepția toscană și cea venețiană despre artă.

Demonstrația teoretică pleacă de la cumularea picturii cu poezia. Pentru Pino (il. 20, 21) „pictura este cu adevărat poezie...“[1] Dolce dezvoltă mai adecvat ideea: „Pictorul urmărește să imite prin linii și culori, adică pe o suprafață dreaptă de lemn, de perete sau de pânză, tot ceea ce poate cuprinde cu ochiul; poetul însă imită cu ajutorul cuvintelor nu numai ceea ce se înfățișează privirii, dar și ce cuprinde cu mintea. Ca atare, ei se deosebesc în privința aceasta, dar se aseamănă în atâtea altele, încât pot fi socotiți aproape ca frați... Este o definiție simplă și potrivită, după cum la fel de potrivită este apropierea dintre poet și pictor, drept care unii gânditori au numit pictorul un poet mut, iar poetul un pictor care vorbește.“[2]

Ceea ce pare că deosebește în mod esențial pictura de poezie este faptul că prima se limitează la reprezentarea vizibilului, pe când poetul are acces la verbalizarea reprezentărilor mentale. „Muțenia“ picturii nu trebuie însă confundată

---

[1] Pino, *ed. cit.*, p. 208.

[2] Dolce, *ed. cit.*, pp. 268–269. Și aici este probabil vorba despre un ecou din Leonardo.

cu o lipsă de organizare lexicală, morfologică și sintactică. Cam naiv, Dolce exprimă desigur această precauție atunci când scrie: „Aș mai adăuga că, deși pictorul e definit ca un poet mut și despre pictură se spune de asemenea că e mută, pare totuși că în felul lor figurile zugrăvite vorbesc, strigă, plâng, râd și vădesc alte asemenea sentimente."[1]

Pictura este deci și ea o artă *elocventă*. Ea este, în concepția venețienilor, menită *să delecteze*[2], să *emoționeze*[3] *și să convingă*[4] de valabilitatea propriei ei ficțiuni. Are deci toate datele care o fac aptă la o tratare nu doar *poetică*, dar și *retorică*. Dolce este cel care exprimă în mod sintetic această concepție, încă înainte de elaborarea *Dialogului*, în scrisoarea către Gaspare Ballini: „Picturile trebuie să miște sentimentele și pasiunile sufletului astfel încât cel ce privește ori să se bucure, ori să fie tulburat pe măsura felului subiectului, așa cum fac poeții buni și oratorii."[5]

Pino, și mai ales Dolce vor construi tratatele lor pe o schelărie dedusă din retorica antică. Acest lucru va da naștere inevitabil la o suprapunere adesea artificială a teoriei asupra practicii picturale, chiar dacă, în intenție, teoria nu caută

---

[1] Dolce, *ed. cit.*, p. 269.

[2] *Cf.* Dolce, *ed. cit.*, p. 307: „...căci pictura, fiind născocită în primul rând pentru a aduce încântare..."; vezi și Aristotel, *Metafizica*, I, 1, 15 și Alberti, *ed. cit.*, p. 33 („Cât de mult poate desfăta pictura un suflet curat...").

[3] *Cf.* Dolce, *ed. cit.*, p. 313: „...personajele trebuie să miște sufletul privitorului fie tulburându-l, fie înveselindu-l, fie îndemnându-l la pioșenie sau la mânie, după cum e subiectul." (Vezi și Alberti, *ed. cit.*, p. 51: „Opera pe care o poți face, slăvită și minunată va fi pentru cel ce o privește, într-atât de plăcută și frumoasă mulțumită farmecului ei, încât va atrage pe oricine, transmițând emoție oricui...")

[4] La Dolce (*ed. cit.*, p. 310) persuasiunea este prilejuită în mod hotărâtor de colorit: „Coloritul are atâta însemnătate și putere încât, dacă pictorul izbutește să imite cu adevărat nuanțele și moliciunea carnației și însușirile proprii ale fiecărui lucru, figurile zugrăvite de el par atât de vii, încât le lipsește numai răsuflarea."

[5] Apud M.W. Roskill, *op. cit.*, p. 208.

altceva decât să justifice practica. Privită însă în context istoric, tentativa de teoretizare retorică a picturii (cu un secol înainte de explozia barocului!) caută să ofere șansele *raționalității discursului pictural*. O raționalitate care să se deosebească de cea a „matematicianului" Alberti și care, prin coerența ei, să salveze pictura venețiană de acuzația de „delir cromatic". Punctul culminant al retoricii picturale venețiene va consta în cumularea *culoare–elocutio*.

Apropierea picturii de retorică se face însă plecând de la teoria aristotelică a verosimilului[1]: atât discursul oratoric, cât și pictura sunt meșteșuguri ale ficțiunii. „Oratorul, când întrebuințează falsul în loc de adevăr, știe că este fals și că îl folosește în loc de adevăr; deci nu el însuși se înșală, ci înșală pe altul... La fel și pictorul, când reușește datorită puterii artei sale să facă impresia că unele figuri sunt prezentate în relief, altele, dimpotrivă, știe că toate sunt pe un singur plan."[2] „Retorica nu își propune să spună întotdeauna cu orice preț adevărul, ci întotdeauna verosimilul."[3]

Acesta este de altfel temeiul pe care Platon[4] condamna retorica, la fel ca și poezia, ca arte ale iluziei și înșelăciunii. Retorica este prin excelență „arta" în care „a grăi frumos" (*bene dicere*) întrece în importanță pe „a grăi adevărat". Teoria picturii în Cinquencento se centrează, toată, asupra acestei probleme. Celebrii struguri ai lui Zeuxis sunt încă emblema cea mai importantă a teoriei verosimilului în pictură.

Legătura dintre poetică și retorică apare astfel ca fundamentală pentru o întreagă epocă de cultură occidentală.[5] Regulile ficțiunii retorice coordonează o mare parte din regulile

---

[1] *Cf.* Aristotel, *Retorica*, II, 24, 9 și *Poetica* 1447–1448.

[2] Quintilian, *Arta oratorică*, *op. cit.*, vol. I, p. 203, II, pp. 17, 20–21.

[3] Idem, *ed. cit.*, vol. I, p. 207, II, pp. 17, 39.

[4] *Gorgias*, 465 b-c.

[5] Vezi E.R. Curtius, *Literatura europeană*, *op. cit.*, pp. 96–97, dar și observațiile lui V. Florescu, *Retorica și neoretorica: geneză, evoluție, perspective*, Editura Academiei R. S. România, București, 1973, p. 108.

ficțiunii poetice, iar în Renașterea matură, mare parte din regulile ficțiunii picturale.[1] Încă din *Tratatul* lui Cennini se putea observa o contaminare a teoriei picturii cu retorica, în schema diviziunii artelor.[3] Alberti, așa cum s-a observat[2], își concepe și el tratatul după o structură a discursului retoric (*exordium*, *narratio*, *confirmatio*, *reprehensio*, *peroratio*) și îl sfătuiește pe pictor să studieze pe poeți și pe retori pentru găsirea (*inventio*) temelor plastice. Structura actului pictural la Alberti nu se desfășoară însă după o ordine retorică.

Încă din Quattrocento paralelismul pictură–retorică tinde să capete dimensiunea unei necesități istorice: „Aceste arte, pictura și oratoria" — scrie Enea Silvio Piccolomini în 1452 —, „se îndrăgesc reciproc. Geniul amândurora dorește să nu fie comun, ci înalt și măreț. E lucru de uimire cum atunci când oratoria înflorește, înflorește pe o măsură și pictura"[4]. Dar teoria artelor plastice va prelua lecția retoricii doar ca un reflex al acelorași asimilări făcute de poetică. Punctul maxim al asimilării retoricii este celebrul *Naugerius sive de poetica* al lui Gerolamo Francastoro.[5] Pe plan venețian, evenimentul cel mai important în acest sens este apariția *Poeticii* lui Daniello, carte de căpătâi a lui Dolce.

---

[1] *Cf.* J.R. Spencer, „Ut Rhetorica Pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting", în *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, XX (1957), pp. 26–44.

[2] *Cf.* M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford University Press, Oxford, 1971.

[3] *Cf.* J.R. Spencer, *op. cit.*, p. 26.

[4] Apud J.R. Spencer, *op. cit.*, p. 27. Pentru reînvierea retoricii antice în Renaștere, cititorul are la dispoziție excelentul studiu al lui V. Florescu, *op. cit.*, mai ales pp. 117–138. Autorul accentuează temeiul teoretic al reactualizării retoricii și independența acestui fenomen de gândirea politică a vremii. După părerea lui V. Florescu (pp. 128 și urm.), retorica are acum ca țintă adâncirea sudurii între *res* și *verba*.

Pentru teza contrară, cea a derivației din gândirea politică, a se vedea D. Cantimori, „Rhetoric and Politics in Italian Humanism", în *Journal of Warburg Institute*, 1937, pp. 82–102.

[5] *Cf.* R. Barilli, *Poetică și retorică*, trad. rom. de N. Benguș, Univers, București, 1975, pp. 69–90.

Paralelismul poetică–retorică și apoi inserția poeticii picturale în sânul acestei dualități pune desigur probleme foarte serioase. Ficțiunea oratorului are ca scop *persuasiunea*, cea a poetului *catharsis*-ul. Legătura dintre discursul poetului și cel al oratorului — care rămân pe deplin distincte — este făcută de instrumentul stilistic al „verosimilității": metafora. Aceasta, s-a spus, „are câte un picior în fiecare dintre cele două domenii... Există o unică structură a metaforei, dar două funcțiuni ale ei: o funcție retorică și una poetică"[1]. Din acest nucleu comun, veacul al XVI-lea va înregistra dezvoltarea programatică a laturii retorice, care în secolul următor își va instaura stăpânirea asupra artei baroce.

Pentru teoria artelor plastice, apelul la retorică are însă o importanță capitală: se încearcă astfel demonstrarea structurii raționale a actului pictural. O raționalizare care vizează însă în primul rând structura metaforică, și deci poetică, a operei picturale[2] față de codificarea matematică, și deci științifică, pe care o propusese Alberti. „Și cum pictura este cu adevărat poezie..., închipuind ceea ce nu există, ar fi bine să se țină seama de unele rânduieli statornicite de către ceilalți poeți, adică de cei ce scriu..."[3]

Dar ordonarea discursivă a picturii, prin structura comunicativă impusă operei, vizează direct o structură comunicativă a receptării. De aici decurge de fapt și justificarea *criticii de artă* ca verbalizare a unor conținuturi vizuale deja ordonate după criterii „lingvistice". Nu este întâmplător că Dolce este primul italian ne-pictor care scrie un tratat despre pictură, așa cum nu este întâmplător faptul că acum se pune pentru prima oară o problemă care va domina secole întregi de cultură figurativă: cea a raportului dintre artă și critică:

---

[1] P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, 1975, p. 18 [vezi și *Metafora vie*, trad. de Irina Mavrodin, Univers, București, 1984 – *n. ed.*].

[2] Atât Dolce, cât și Aretino folosesc adesea în descrierile lor noțiunea de „poem" în locul celei de „tablou".

[3] Pino, *ed. cit.*, p. 208.

CICERO	QUINTILIAN	ALBERTI
Invenţiune	*Invenţiune*	*Circumscriere* (determinarea marginilor, desenul conturului)
Dispoziţiune	*Dispoziţiune*	*Compoziţie* (raţiunea conform căreia se compun toate părţile picturii; „Din compoziţia suprafeţei se naşte graţia corpurilor numită frumuseţe.") Tema. Proporţiile. Anatomia. Expresia. Mişcarea.
Memorie	*Elocuţiune*	*Recepţie a luminilor* (clarobscur, colorit)
Elocuţiune acţiune (pronunţare)	*Memorie* acţiune (pronunţare)	

PINO	DOLCE	DANIELLO
Desen - judecată (talent) circumscriere (profilul, conturul figurilor, clar-obscurul, schița) - practica (experiența tehnică) - compoziție (cuprinde cele trei părți anterioare. A reda cum se cuvine suprafețele. Proporții. Racursi. Drapaj. Anatomie. Este însuși spiritul picturii)	*Invenţiune* – tema (cu o dublă origine: istorisirea și mintea pictorului) – ordinea și potrivirea (adecvarea la temă, la loc, la vârstă, la materia reprezentată)	*Invenţiune* (materia operei) – tema – ordinea
Invenţiune – alegerea temei - adecvarea modalităților de reprezentare la temă (este partea picturii cea mai apropiată de poezie)	*Desen* (forma prin care se înfățișează tema, forma dată lucrurilor imitate) – proporție, anatomie, mișcare varietate, racursi, drapaj	*Dispoziţiune* (desenul operei) – naturală – artificială
Colorit (Îmbinarea culorilor pe suprafețele aflate la vedere) – *proprieta* (însușirile specifice vârstei, materiei etc.) – *prontezza* (ușurința și dibăcia mâinii; tușa, factura) – lumina (sufletul culorii)	*Colorit* – *condimento* (lupta între lumină și umbră: relieful) – perspectiva aeriană – știința tonurilor – *sprezzatura* (spontaneitatea tușei)	*Elocuţiune* (*ornato parlare*) poate fi: – gravă și sublimă – medie – atenuată și umilă

„Aș vrea să-mi spui mai întâi [grăiește Fabrini către Aretino] dacă cineva care nu e pictor este în măsură să judece pictura."[1] Rezolvarea lui Dolce este desigur afirmativă și are ca temei comuna structură lingvistică a picturii și a „literelor" („scriitorii sunt și ei pictori; căci pictură e și poezia, și istoria, și orice scriere cărturărească"[2]). Singurul lucru care scapă controlului criticului literat este partea strict tehnică a execuției picturale.[3]

Paolo Pino este primul[4] care încearcă o tratare a picturii pe criterii antialbertiene, inspirate de retorică. Totuși, pe locul întâi va rămâne „desenul" (care corespunde atât *circumscrierii* albertiene, cât și „dispoziției" retorice: „compoziția", care la Alberti constituia un punct aparte, este la Pino o subdiviziune a „desenului", fiind cumulată astfel cu noțiunea de *ordo* (*taxis*) sau *dispositio* din retorica clasică. „Invenția" trece pe locul al doilea (în retorică *inventio–euresis* este prima diviziune), dar important este faptul că acum „alegerea temei" constituie un capitol separat, pe când la Alberti era trecut, destul de fugar, în cadrul „compoziției". În fine, albertiana „recepție a luminilor" este înlocuită de „colorit", care în mod evident calchiază diviziunea retorică denumită *elocutio* (*lexis*) și care prin tradiție era considerată ca latura cromatică a retoricii (*rhet verba colorat*).

În împărțirea făcută de Pino (a se vedea tabelul de mai sus) se poate astfel observa pe de o parte deschiderea către diviziunile retoricii, iar pe de altă parte o apropiere destul de puternică încă de tripartiția lui Alberti.[5]

---

[1] Dolce, *ed. cit.*, p. 271.

[2] *Ibidem.*

[3] *Ibidem*, pp. 271 și urm.

[4] *Cf.* C.E. Gilbert, „Antique Frameworks for Renaissance Art Theory: Alberti and Pino", în *Marsyas*, III, 1943–1945, pp. 87–106; Pino, *ed. cit.*, pp. 205 și urm.

[5] Este foarte posibil ca Pino să fi cunoscut și tratatul lui Fr. Lancilotto (*Tractato di Pictura*, Roma, 1509) care teoretiza o împărțire

Lodovico Dolce face pasul hotărâtor[1]: împărțirea sa („invenție", „desen", „colorit") urmează în mod clar primele trei diviziuni ale retoricii antice, așa cum apar ele la Quintilian: „invenție", „dispoziție", „elocuție". Sursa de primă mână din care se inspiră probabil Dolce este *Poetica* lui Daniello, unde „elocuțiunea" apare în mod declarat ca partea cromatică a limbajului[2] și, în același timp, ca forma ultimă și perfectă a discursului poetic.[3]

Importanța pe care o capătă „invenția" în poetica artelor plastice la Veneția reflectă însă, alături de contaminarea retorică, gustul specific lagunar pentru o tematică întemeiată pe jocul savant cu marile surse literare ale Antichității. Pentru Pino, invenția constă în „a te pricepe să-ți găsești singur poezii și povești"[4]. La Dolce invenția „purcede din două izvoare: din istorisire și din mintea pictorului"[5]. Ea nu mai este deci doar o chestiune de *erudiție*, ca la Alberti[6], ci și o chestiune de talent, iar „invenția" nu privește în mod exclusiv conținutul operei, ci, în aceeași măsură, este o chestiune de formă: „Istorisirea îi dă doar materia, pe când din mintea lui se nasc nu numai ordinea

---

cvadripartită (*Disegno, Colorito, Compositione, Inventione*). *Cf.* și C.E. Gilbert, *op. cit.*, p. 105.

[1] *Cf.* Dolce, *ed. cit.*, pp. 285 și urm. și R.W. Lee, *op. cit.*, pp. 28 și urm.

[2] B. Daniello, *Della poetica*, Veneția, 1536 (acum în *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento a cura di B. Weinberg*, I, Laterza, Bari, 1970, pp. 227–318, aici pp. 275, 296).

[3] *Ibidem*, pp. 272 și urm. În *Dialogul* său despre pictură, Dolce preia schematismul retoric deja existent în tratatul său anterior, dedicat poeziei (*Osservationi sulla volgar lingua*, Veneția, 1550, ed. a doua, 1554, pp. 183 și urm.), unde spune „ea (poezia) este dibăcie a invenției, ordinii și artificiului de cuvinte" și „...versul și cuvântul sunt ca penelul și culorile poetului: cu ele lucrează acesta, pictând pânza invenției sale".

[4] Pino, *ed. cit.*, p. 207.

[5] Dolce, *ed. cit.*, p. 294.

[6] *Cf.* E. Panofsky, *Ideea...*, *op. cit.*, p. 36.

și potrivirea, dar și atitudinile, varietatea și (ca să zicem așa) vigoarea figurilor; această latură e însă comună cu desenul."[1]

Dolce instaurează o unitate tipic venețiană între *subiect* și *realizare*, care este cea aristotelică între potențialitate și act[2], între materie și formă. „Ordinea" și „potrivirea" (care depind de *ingegno*) in-formează materia operei, care depinde de *historia*. Înlănțuirea „invenție" – „desen" (în sens venețian) decurge firesc din această unitate: „Invenția este întruchipată prin forme, iar forma nu e altceva decât desenul."[3] Ca atare, la Veneția *desenul* va acoperi o sferă extrem de largă, în concordanță cu teoria cinquecentescă a conceptului, așa cum o ilustrează și Vasari: de la contur, la compoziție, de la proporții la racursi și perspectivă; pe scurt, va acoperi aproape întreaga sferă a *formei*. Singurul termen care lipsește în vederea unei exprimări plenare va fi culoarea.

În *Tratatul* lui Alberti, culoarea este subsumată „recepției luminilor" și ca atare tinde să devină o problemă secundă a clarobscurului: „Albul și negrul, pentru pictor, exprimă umbra și lumina, în timp ce toate celelalte culori sunt, pentru el, materie la care ar adăuga mai mult sau mai puțin umbră sau întuneric."[4] La Leonardo da Vinci, *coloritul* primește calitatea de gradare a umbrei, prim pas pentru o teorie tonală a cromatismului.[5] Pentru venețieni, culoarea devine centrul dezbaterilor teoretice, așa cum la Alberti fusese perspectiva.

Pino este încă modest în tratarea cromaticii: lumina pentru el este subordonată culorii. Problemele ridicate sunt

---

[1] Dolce, *ed. cit.*, p. 294. Întreaga scrisoare a lui Dolce către Al. Contarini (acum republicată în M.W. Roskill, *op. cit.*, pp. 213–217) poate fi considerată o ilustrare a conceptului de invenție în opera lui Tițian.

[2] *Cf.* M.W. Roskill, *op. cit.*, p. 269.

[3] Dolce, *ed. cit.*, p. 295.

[4] L.B. Alberti, *Despre pictură*, *op. cit.*, pp. 59–60.

[5] *Cf.* Leonardo da Vinci, *ed. cit.*, *op. cit.*, pp. 165 și urm. și L. Venturi, *Istoria...*, *op. cit.*, pp. 108 și urm.

atât de complicate, încât Pino refuză aproape o teoretizare adâncită. Singurul lucru asupra căruia el insistă este diferența între *culoarea fizică* și *culoarea imaginii picturale*: „Orice culoare, fie așa cum este, fie amestecată, poate produce feluritе efecte, dar nici una dintre ele n-are puterea să redea prin ea însăși efectele naturale, căci pentru asta se cere minte și practică de maestru priceput."[1] Culoarea pură este astfel detronată. Pentru Pino, nu mai există de fapt decât „nuanțe", *ton*, opera de pictură fiind unitatea tonală dată faptului vizibil. Pictorul, spune Pino, trebuie „să caute ca feluritele nuanțe să se potrivească și să se îmbine într-un singur tot, căci așa se văd și în realitate, astfel încât să nu pară înădite sau rupte una de alta"[2].

Ceea ce se teoretizează în aceste rânduri nu este încă viziunea cromatică a lui Tițian, ci gustul subtil al valorilor picturale instaurat de Savoldo, maestrul lui Pino.[3] Dar aportul cel mai important al *Dialogului* său este poate acela privitor la ștergerea granițelor dintre desen și culoare. În tratarea sa neoretorică, desenul se află încă pe primul loc (ca la Alberti circumscrierea). La Pino, circumscrierea, ca parte a desenului, capătă deja valențe cromatice. El vorbește chiar despre *circoscrittione di pennello*[4], ceea ce era fără îndoială un fapt îndrăzneț. Circumscrierea nu este simplul contur, ci, împreună, clarobscur și schiță: „Prin circumscriere eu înțeleg a profila, a face conturul figurilor și a reda clarobscurul tuturor lucrurilor, ceea ce voi numiți schiță."[5] „Practica", altă subdiviziune a desenului, privește în mod

---

[1] Pino, *ed. cit.*, pp. 210–211.

[2] *Ibidem*, p. 210.

[3] *Cf.* Giusta Nicco Fasola, „Lineamenti del Savoldo", în *L'Arte*, 1940, pp. 51 și urm.; R. și Anna Palluchini, „Introducere" la *Dialogo di pittura* de P. Pino, Guarnati, Veneția, 1946, pp. 40–41. A se vedea și rândurile dedicate de C. Brandi, *Teoria del restauro* (ed. a doua), Einaudi, Torino, 1977, care vede în această observație a lui Dolce o conștiință teoretică precisă a principiului „velaturii".

[4] P. Pino, *ed. cit.*, p. 205.

[5] *Ibidem*, pp. 205–206.

expres dirijarea luminilor.[1] La Pino, pentru prima oară în mod declarat, desenul este absorbit de culoare: el este imagine colorată și clarobscurală.[2]

Dolce face un pas important înainte. Și la el întâlnim diferențierea între culoarea fizică și cea picturală („coloritul să nu fie ca din cutie"[3]) și — la fel ca și Pino — el insistă asupra tonalismului. Numai că acum culoarea tonală tinde să elimine total desenul: „Culorile trebuie îmbinate prin tonuri care să le unească într-un singur tot, astfel încât să pară firești și să nu lase nici o urmă supărătoare pentru ochi, așa cum sunt liniile contururilor, de care pictorul trebuie să se ferească pentru că în natură nu se întâlnesc."[4]

Dacă în teoria și în practica florentină *relieful* figurilor era garantat de desen și clarobscur, acum, prin subordonarea clarobscurului culorii, relieful devine o problemă strict cromatică: „Cea mai însemnată parte a coloritului este lupta dintre lumină și umbră, în care există o cale de mijloc

---

[1] *Ibidem.*

[2] *Cf.* L. Grassi, *Teorici e storia della critica d'arte*, I, Multigrafica Editrice, Roma, 1970, pp. 187–188.

[3] Dolce, *ed. cit.*, p. 313. Vezi și Pino, *ed. cit.*, p. 213. „Lauro: Nu știu cum aș scoate-o la capăt dacă nu s-ar vinde culori frumoase, care-mi aduc și trecere, și câștig. Fabio: În felul ăsta le iei ochii doar celor nepricepuți. Eu nu te dojenesc pentru că folosești culori frumoase, însă aș vrea ca ele să aibă de câștigat datorită ție, și nu tu datorită lor."

O părere asemănătoare este exprimată și de către Aretino în scrisoarea din 23 mai 1537 către Iacopo del Giallo (*ed. cit.*, pp. 60–61), numai că acum opoziția culoare fizică — culoare picturală capătă o temelie istorică (pictură medievală — pictură „modernă"): „Știu că miniaturiștii se înrudesc prin desen cu meșterii ce fac ferestre din sticlă, iar meșteșugul lor stă doar în frumusețea sinelii, a verdelui albăstrui, a lacurilor de cârmâz, a pulberii de aur, migălind câte o fragă, un melc și alte asemenea mărunțișuri. Dar opera dumitale e toată numai desen, numai relief: fiecare amănunt este gingaș, topit în *sfumato* de parcă ar fi pictat în ulei."

[4] Dolce, *ibidem*, p. 311.

pentru a îmbina cele două contrarii, dând astfel rotunjime figurilor și făcându-le să pară, după cerință, mai apropiate sau mai depărtate... Pentru asta se cere de asemenea o bună cunoaștere a perspectivei, spre a putea micșora lucrurile care fug, fiind închipuite în depărtare. Dar ochiul trebuie să vegheze necontenit asupra tonurilor..."[1]

„Modernitatea" demersului lui Dolce apare aici cu evidență. Depășind perspectiva liniară albertiană prin sugestii leonardești, el ajunge să teoretizeze o perspectivă aeriană, cromatică. La el, culoarea nu mai este o proprietate a lucrurilor, ci a spațiului.[2] Idolul noii picturi va fi Tițian.

Aceasta este modalitatea teoretică prin care pictura venețiană este declarată ca autonomă și, în același timp, ca valabilă în propria ei originalitate. Dar atât Pino, cât și Dolce sunt conștienți că tratarea poetico-retorică nu oferă decât graficul noțional în care se poate înscrie demersul artistic. La închiderea discuției despre „părțile picturii" apare inevitabil deschiderea către o estetică a faptului pictural intrinsec, către constatarea poetică a operei care depășește însăși „verbalizarea" anterioară. Dar și aici este prezentă retorica. (Fabio): „Aceasta este ceea ce voiam să-ți spun despre invenție, desen și colorit, care îmbinate laolaltă poartă numele de pictură." „Ia-o mai domol! (intervine Lauro). Ce părere ai despre « farmec » (*vaghezza*) în pictură?" Definiția lui

---

[1] Dolce, *ed. cit.*, p. 310. Este demn de notat aici faptul că însăși vechea dispută între pictură și sculptură (actualizată de intervenția lui B. Varchi, *Lezzione della maggioranza delle arti*, Florența, 1546, acum în Paola Barocchi, *Trattati...*, pp. 5–58) este pusă la Veneția în termeni oarecum originali. Ea devine o dezbatere care vizează *picturalitatea* și *sculpturalitatea* (a se vedea Pino, *ed. cit.*, pp. 210 și urm., Dolce, *ed. cit.*, pp. 256–257, Aretino, *ed. cit.*, pp. 130–131). Aretino (*loc. cit.*) îi va pune capăt prin predilecția sa vădită pentru sculptură ca „formă picturală" (vezi observațiile lui S. Ortolani, „Le origini della critica d'arte a Venezia", în *L'Arte*, 1923, pp. 1–17).

[2] *Cf.* G.C. Argan, *De la Bramante la Canova*, *op. cit.*, p. 108 și A. Parronchi, „La prospettiva a Venezia tra Quattro e Cinquecento", în *Prospettiva*, 9, 1977, pp. 7–16.

Fabio este destul de tradiționalistă. „Adevăratul farmec nu este altceva decât frumusețea sau grația care izvorăște din potrivire sau buna proporție a lucrurilor, așa încât dacă picturile sunt făcute cum trebuie au și farmec și-i fac cinste maestrului.“[1]

Iar Dolce face apel la un concept aparent impresionist, „acel ceva“ (*il non so che*): „Căci pe lângă invenţiune, desen și varietate, pe lângă faptul că toate lucrările sale sunt adânc mișcătoare, ele mai au și însușirea pe care o aveau, după cum scrie Pliniu, figurile lui Apelles; iar aceasta este frumusețea, adică acel ceva care place atât de mult la pictori, ca și la poeți, încât ne umple sufletul de o nespusă desfătare, fără să ne dăm seama de unde izvorăște acest simțământ de plăcere...“[2] Această reconvertire psihologică a raționalității discursului de tip retoric vine, și ea, în urma unei actualizări a oratoriei. *Vaghezza* și *il non so che* sunt încrengături ale unui concept care încă de la originile retoricii (Pitagora, *Gorgias*) deschidea calea oratorului către actul poetic. Este vorba despre așa-numita „încântare magică“ sau *goeteia.*[3]

3. Demonstrația istorică. Tițian și Michelangelo

Scurta fenomenologie a lui „acel ceva“ îi este prilejuită lui Dolce de pictura lui Rafael. Încheiată fiind tratarea teoretică, ea trebuie să fie supusă unei validări istorice. Paradigma Rafael capătă acum o importanță fundamentală: el este pictorul care întrunește toate calitățile („invenţiune“, „desen“, „colorit“ și „acel ceva“), în contrast cu Michelangelo, care reprezintă apogeul tradiției toscane a desenului: „Cercetând, așadar, toate însușirile pe care trebuie să le întrunească un pictor, vom vedea că Michelangelo are doar una singură, și anume desenul, pe când Rafael le avea pe

[1] Pino, *ed. cit.*, pp. 212–213.
[2] Dolce, *ed. cit.*, p. 327.
[3] *Cf.* V. Florescu, *op. cit.*, p. 55.

toate sau mai toate...; iar dacă va fi lipsit vreuna, aceea a fost măruntă și neînsemnată."[1]

Rigoarea retorică a tratării picturale, așa cum ne-o propun venețienii[2], se justifică istoric ca reacție împotriva lui Michelangelo. Pictura este un discurs rațional încununat de „farmec" sau de „acel ceva". Raționalitatea picturii se opune pe de o parte tipului matematic propus de Alberti, dar pe de altă parte se opune și concepției despre artă ca *furor divinus*, așa cum o ilustrează Michelangelo. Atât Pino, cât și Dolce încearcă să îmbine cerințele „regulilor" cu „spontaneitatea" execuției. La Pino, „ușurința și dibăcia mâinii este un har dăruit de natură"[3], iar pentru Dolce ea devine „libertate a tușei" (*sprezzatura*), dobândită prin deplina posesiune a regulilor: „Penelul se cere mânuit cu oarecare libertate, așa încât nici coloritul să nu fie ca din cutie, nici figurile prea migălite, dar întregul să vădească o împlinire armonioasă."[4] „Naturalitatea" imaginii artistice ni se dezvăluie astfel nu ca rezultat al unui discurs spontan, necultivat și deci „barbar", ci ca urmare a stăpânirii regulilor și a *disimulării* lor în actul formulării.[5]

---

[1] Dolce, *ed. cit.*, p. 315.

[2] Pino (pictor de profesie) este mult mai legat de concepția despre talent, ca dar natural, decât Dolce (literat). Modelul retoric funcționează la el doar parțial: „Nu știi oare că trebuie să fii născut pentru asta (pentru pictură, *n.n.*), întocmai ca și poeții? În schimb, orator poți să ajungi prin învățătură, pentru că în celelalte arte, fie liberale, fie mecanice, sunt statornicite trepte și reguli prin care poți ajunge la desăvârșirea scopului urmărit, așa încât oricine, cât ar fi de greoi la minte, poate ajunge priceput, lucru care în arta noastră nu e cu putință" (Pino, *ed. cit.*, p. 218).

La Dolce, talentul înnăscut și structura retorică a exprimării capătă aceeași importanță. „Fabrini: Din toate cele arătate, două lucruri mi-au plăcut cu deosebire: unul că picturile trebuie să miște sufletul, iar al doilea că darul picturii e înnăscut" (*ed. cit.*, p. 315).

[3] Pino, *ed. cit.*, p. 211.

[4] Dolce, *ed. cit.*, p. 313.

[5] Conceptele vehiculate aici sunt și ele de sorginte retorică: este vorba despre *dissimulare eloquentiam*, preconizată de Cicero în

Antimichelangiolismul cuprins în teoretizarea unității „invenţiune" – „desen" – „colorit" are ca țintă deci ilustrarea supremației picturii lui Tițian asupra celei a lui Michelangelo. În justificarea istorică a acestei opoziții, venețienii parcurg însă un drum ocolit: pentru a nu fi acuzați de părtinire, ei încearcă să-l detroneze pe Michelangelo cu ajutorul lui Rafael, pentru ca apoi să lase cale liberă apologiei lui Tițian.

Încă de la începuturile criticii de artă venețiene se poate nota o simpatie vădită pentru opera lui Rafael.[1] Descrierea pe care o face Michiel[2] lucrării *Sfânta Margareta* (din colecția Zuanantonio Venier, azi la Kunsthistorisches Museum din Viena sub numele lui Giulio Romano), „operă fără cusur", poate fi considerată ca un preludiu la paginile dedicate de Pino, Dolce și Aretino. La acesta din urmă apare însă o oscilație puternică a criteriilor estetice, din care cauză ambiguitatea receptării lui Michelangelo în mediul venețian crește.

Aretino (il. 19) se formase în spiritul picturii toscane și romane. El va rămâne toată viața un exponent al „esteticii inspirației" și un apărător al desenului. Respingerea lui Michelangelo nu pare astfel a pleca, în cazul său, de la considerente teoretice, ci de la motive strict personale. Abia după 1545, în corespondența sa, Rafael va trece pe primul loc, uzurpându-l pe Michelangelo. Ofensiva cea mai bine pusă la

---

scrierile sale retorice (*cf.* A.D. Leeman, *Orationis Ratio. The Stylistic Theories and Practice of the Roman Orators, Historians and Philosophers*, Hakkert, Amsterdam, 1963, vol. I, pp. 112 și urm.). Despre „naturalețe" și „disimulare", a se vedea și V. Florescu, *op. cit.*, pp. 55 și urm.

O problemă asemănătoare apare și în *Dialogurile* lui Francisco de Hollanda (*ed. cit.*, pp. 104–107). A se vedea pentru aceasta, R.J. Clements, „Michelangelo on Effort and Rapidity in Art", în *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, XVIII (1954), pp. 301–310.

[1] *Cf.* R. Palluchini, „La critica d'arte a Venezia nel Cinquecento", în *Quaderni del Rinascimento Veneto*, I, f. a., p. 6.

[2] Marcantonio Michiel, *Notizie d'opere di disegno nella metà del secolo XVI* (titlu modern, dat de Jacopo Morelli), Cod. Marciano, it. XI, 67 (7351), c. 59 t.

punct este dusă de Dolce, care în scrisoarea din jurul lui 1550 către Ballini[1] își expune deja predilecția pentru Rafael și Tițian, în detrimentul lui Michelangelo. Elogiul picturalității făcut de Pino în 1547, prin care se încerca pentru întâia oară o justificare teoretică și istorică a picturii lui Tițian, este imediat contracarat de către Doni, într-o scriere mediocră din 1549. S-a presupus astfel că la Veneția ar fi existat o „partidă" michelangiolescă extrem de puternică, care abia după loviturile primite de la Pino, Dolce și Aretino va părăsi arena de luptă.[2]

O descifrare a criteriilor istorice ce stau la temelia tratatelor venețiene este, de aceea, indispensabilă pentru a înțelege contextul exact al apariției celei dintâi critici de artă a picturalității.

Pino[3] încearcă să reconstituie rădăcinile istorice ale artei. Reactualizând un vechi *topos* al esteticii medievale (*Deus Pictor*), el indică originile artei în creația divină. Trecând apoi la registrul istoric al artei, după un erudit excursus inspirat din Pliniu, se oprește direct asupra picturii din Cinquecento. Michelangelo și Tițian (pomeniți pentru prima oară împreună) sunt „zei și maeștri de frunte ai pictorilor"[4]. Ceilalți artiști pomeniți de Pino sunt, în majoritatea lor, reprezentanți ai „manierei": Andrea del Sarto, Pontormo, Bronzino, Vasari, Sodoma, Savoldo, Tintoretto, Paris Bordone etc.[5] Predilecția autorului pentru Bronzino („va deveni un mare maestru și

---

[1] Pentru problemele datării scrisorii către Ballini, a se vedea M.W. Roskill, *op. cit.*, pp. 50 și urm.

[2] R. Palluchini, *op. cit.*, p. 17.

[3] Pino, *ed. cit.*, p. 219.

[4] *Ibidem*, p. 226.

[5] *Ibidem*, p. 225. Elementele manieriste ale gândirii lui Pino au fost puse în lumină de Julius Schlosser-Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, ed. a III-a, La Nuova Italia, Florența, 1964, p. 240 și Esther Nyholm, *Arte e teoria del Manierismo*, Odense, 1977, pp. 54 și urm.; Paola Barocchi, *op. cit.*, pp. 312 și urm. accentuează tocmai elementele antimanieriste existente în gândirea lui Pino.

îndrăznesc să spun că mie mi se pare cel mai bun colorist din zilele noastre"[1]) trebuie privită ca un deviaționism metodologic. Bronzino are același rol, în *Tratatul* lui Pino, pe care-l capătă Rafael la Dolce și la Aretino: el abate atenția de la opera lui Michelangelo, pentru a netezi calea inserării lui Tițian în istoria critică a picturii italiene: „Bronzino e un meșter foarte priceput, iar mie îmi place mult felul în care lucrează și îl prețuiesc de asemenea pentru însușirile lui: însă mă mulțumește mai mult Tițian."[2]

Pino se dovedește a fi doar un partizan relativ al lui Tițian, căci ceea ce pare a-l atrage mai degrabă este eclectismul lui Tintoretto (il. 26, 27). Acesta, fără să fie menționat în mod special, este prezent în fundamentul opțiunilor teoretice ale lui Pino atunci când el teoretizează concilierea între Tițian și Michelangelo: „Dacă el (adică Tițian) și Michelangelo ar fi contopiți într-un singur trup, adică la desenul lui Michelangelo s-ar adăuga coloritul lui Tițian, atunci acesta ar putea fi numit zeu al picturii."[3] Dacă ar fi să-i dăm crezare lui Ridolfi[4], acesta este crezul lui Tintoretto, la a cărui intrare în atelier se putea citi (spune legenda) deviza „Desenul lui Michelangelo și culoarea lui Tițian".

Dolce este mai tranșant în opțiuni, dovedind o conștiință istorică mult mai solidă. Inspirat poate de Vasari, el se dovedește partizanul unei concepții evoluționiste[5] care, pe plan venețian, este exprimată de linia Bellini–Giorgione–Tițian[6].

Tițian este cel care, în concepția lui Dolce, parcurge în anii uceniciei toate treptele mai importante ale culturii

---

[1] Pino, *ed. cit.*, p. 226.

[2] *Ibidem*, p. 227.

[3] *Ibidem*, p. 227.

[4] C. Ridolfi, *Vita del Tintoretto*, Veneția, 1642.

[5] *Cf.* E.H. Gombrich, „The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences", în *Norm and Form*, Londra, 1966.

[6] Dolce, *ed. cit.*, pp. 257–258. A se compara cu pasajul similar din Vasari, *Le Vite...*, *op. cit.*, vol. VII (*Vita di Tiziano*), p. 438. Vezi și R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Sansoni, Florența, 1946, pp. 23 și urm.

figurative venețiene: temeiurile artei învățate de la mozaicarii de la San Marco, un popas în atelierul lui Gentile Bellini, pe care-l părăsește însă din pricina manierei sale „seci și greoaie", urmat de o încercare în atelierul lui Giovanni Bellini (il. 22), după care, „cum nici maniera acestuia nu i-a fost întru totul pe plac, a trecut la Giorgio di Castelfranco"[1]. Aici se petrece „ruptura" de firul istoric al tradiției venețiene: prin depășirea lui Giorgione, Tițian străpunge canoanele evoluției istorice. Mai puternică decât cultura, în opera sa, ne spune tot Dolce, va acționa natura.[2]

Ajunsă în acest punct, arta lui Tițian nu se va mai raporta, din punct de vedere cultural, în sens vertical, la tradiția venetă, ci va intra într-o coliziune orizontală cu artistul contemporan cel mai greu de concurat: Michelangelo.

În *Dialogul* lui Dolce, problema Michelangelo–Tițian o va depăși cu mult în extindere și importanță pe cea a raportului lui Tițian cu tradiția lagunară. Judecata lui Dolce, am putea spune în termeni moderni, devine acum sincronică. Prin aceasta, el continuă într-adevăr „metoda" critică a lui Aretino, căreia îi dă însă un plus de istoricitate, căci sincronia raportului Tițian–Michelangelo traduce în termeni critici diacronia raportului culoare–desen. Confruntarea ascunde în spatele ei două istorii autonome: *istoria picturii toscane* și *istoria picturii venețiene*. Termenul mediu, fără de care monada venețiană și cea toscană nu și-ar fi găsit tangenta necesară confruntării, este Rafael.

Ce îi reproșează Dolce lui Michelangelo? Încă din scrisoarea către Ballini[3], nucleul teoretic din care se va dezvolta apoi *Dialogul*, Michelangelo este supus unei critici care vehiculează concepte horațiene și retorice: el nu are „echilibru și măsură" (*certa temperata misura*), e neatent la „potrivire" (*convenevollezza*), îi lipsește „varietatea" (toate figurile lui

---

[1] Dolce, *ed. cit.*, p. 336.

[2] *Idem*, pp. 335–337: „...se cunoaște astfel limpede că natura l-a făcut pictor..." și „...Am auzit că Giorgione ar fi spus că Tițian era pictor încă din pântecele maică-sii..."

[3] Apud M.W. Roskill, *ibidem*.

sunt „mari, teribile, înspăimântătoare")[1], e lipsit de „cuviință" (*fuor di misura licenzioso*)[2] și, lucru deosebit de grav, stă prost cu „invențiunea"[3].

Dolce îi acceptă însă supremația neștirbită în ceea ce privește sculptura, artă pe care Michelangelo „a adus-o la desăvârșirea atinsă în Antichitate"[4].

Tot ceea ce e criticabil în pictura lui Michelangelo devine împlinire supremă la Rafael: acesta respectă „varietatea", redă trupul sugerat de un drapaj savant, respectă proporțiile perfecte ale figurilor, nu pictează la întâmplare, ci întotdeauna după mult studiu; e excelent în „invențiune"[5]. Singurul domeniu unde Michelangelo îl poate întrece este desenul nudului.[6] Însă Rafael este posesor al unui *disegno* care, chiar dacă nu atinge măreția lui Michelangelo, este concurabil cu el. El posedă de asemenea o calitate care aceluia îi lipsea, culoarea: „Încântătorul Rafael i-a întrecut în colorit pe toți cei care au pictat înainte de el..."[7] „Despre coloritul lui Michelangelo n-am să vorbesc, pentru că e lucru știut de oricine că în privința asta nu și-a prea dat osteneala."[8]

După uzurparea realizată de Dolce prin intermediul lui Rafael, terenul este pregătit pentru introducerea în arenă a lui Tițian. Funcționează pe deplin în acest joc al priorităților schema retorică expusă anterior: Michelangelo este deficitar în ceea ce privește „invențiunea" și „coloritul", dar greu de concurat în ceea ce privește „desenul". Apologia lui Tițian se va concentra asupra celor două diviziuni care-i lipsesc lui Michelangelo, încercându-se în același timp o revizuire

---

[1] Aceeași părere și în *Dialog...*, *op. cit.*, p. 324.

[2] Aceeași părere și în *Dialog...*, *op. cit.*, p. 317.

[3] Aceeași părere și în *Dialog...*, *op. cit.*, pp. 319–320.

[4] Dolce, *ed. cit.*, p. 331.

[5] *Ibidem*, p. 327.

[6] Scrisoarea către Ballini, apud M.W. Roskill, *op. cit.*, p. 206 și *Dialog*, pp. 324 și urm.

[7] *Ed. cit.*, p. 329.

[8] *Ibidem*, pp. 329–330.

teoretică a „desenului" venețian. În ceea ce privește coloritul, Tițian îl întrece pe Rafael și, implicit, pe Michelangelo: „El îmbină perfecțiunea desenului cu vioiciunea coloritului, astfel încât lucrurile pictate de el nu par pictate, ci adevărate."[1] „Tițian este singurul căruia i se cuvine gloria coloritului perfect, de care nu s-a bucurat nici unul dintre cei vechi, iar dacă ei au avut-o, în schimb celor moderni le-a lipsit fiecăruia câte ceva, căci după cum spuneam, el merge în pas cu natura și de aceea orice figură de a lui e vie, se mișcă, iar carnea freamătă de viață."[2] Important este deci faptul că Tițian nu opune pur și simplu culoarea desenului. El asimilează modalitățile expresive anterioare, coloritul fiind doar o calitate suplimentară. Încă din tinerețe, în *Assunta* (il. 25) de la Frari, el vădea „vigoarea și măreția lui Michelangelo, grația și farmecul lui Rafael, și coloritul firesc al naturii"[3]. Aici Dolce nu propune nici pe departe o soluție eclectică de tip tintorettian. Sensul observației sale este: o vigoare și o măreție de aceeași calitate cu cea a lui Michelangelo, grația și farmecul de aceeași calitate cu cele ale lui Rafael. În scrisoarea către Alessandro Contarini, Dolce accentuează unitatea calităților picturii lui Tițian: „Nu se poate discerne care e partea mai frumoasă a picturii sale, pentru că fiecare separat și toate împreună conțin perfecțiunea artei: coloritul se ia la întrecere cu desenul, desenul cu coloritul"[4], pentru ca în cele din urmă să ajungă să afirme direct: „Știți prea bine cum că, în calitatea desenului, nimeni nu-i e superior lui Tițian."[5]

Apare aici și diferența cea mai importantă față de concepția critică și istorică a lui Pino. Dacă la acesta opoziția Michelangelo–Tițian se rezolva în întruchiparea ideală a lui Tintoretto, la Dolce va fi Tițian însuși cel care va reprezenta momentul suprem de sinteză. Soluția sa refuză însă eclectismul:

---

[1] Apud M.W. Roskill, *op. cit.*, p. 208.
[2] Dolce, *ed. cit.*, p. 334.
[3] *Ibidem*, p. 337.
[4] Apud M.W. Roskill, *op. cit.*, p. 214.
[5] *Ibidem.*

Tițian este posesorul unui desen care e deja „altceva" față de cel michelangiolesc. Acest desen nu se explică prin absolutizarea „ideii interioare" ca la toscani, ci prin inserarea sa — cu drepturi egale — în schema triadică „invenție-ne"–„desen"–„colorit".

Dolce se vădește astfel a fi mai clasicist în concepția sa critică decât Pino, care conține deja sâmburele teoriei manieriste.

În *Dialogul* lui Dolce asistăm chiar la un atac direct împotriva „manierei", „în înțelesul rău al cuvântului, adică o practică prost nărăvită, care duce la forme și înfățișări foarte asemănătoare între ele"[1]. Iar în alt loc, referirea la manierismul postmichelangiolesc este fundamental negativă: „Pictorași de mâna a doua care îl maimuțăresc pe Michelangelo."[2]

În acest context respingerea soluției eclectismului tintorettian apare fundamentală și ea teoretic, chiar dacă se întemeiază probabil pe un motiv mai mult practic, cel al concurenței economice cu Tițian.[3] Numele lui Tintoretto nu apare în *Dialogul* lui Dolce, fiind învăluit aproape de o adevărată „conspirație a tăcerii". Există însă pasaje (trei la număr, după părerea specialiștilor)[4] în care atacul la adresa lui Tintoretto este direct și evident. De asemenea, în lista

---

[1] Dolce, *ed. cit.*, p. 328.

[2] *Ibidem*, p. 262.

[3] Pentru „problema Tintoretto" în cadrul culturii venețiene a secolului al XVI-lea, a se vedea: L. Coletti, „La Crisi manieristica nella pittura veneziana", în *Convivium*, 1941, pp. 109–126; Giusta Nicco Fasola, „Il Manierismo e l'arte veneziana del Cinquecento, in Venezia e l'Europa", *Atti del XVIII Congresso Internationale di Storia dell'Arte*, Veneția, 1956, pp. 291–293; R. Palluchini, „Per la Storia del Manierismo veneto", în *Bulletin du Musée National de Varsovie*, vol. 9, 1968, pp. 6–72; *idem*, *La Giovinezza del Tintoretto*, Daria Guarnati, Milano, 1950.

[4] Aceste pasaje se află la paginile 290, 291 și respectiv 293. O altă referire, tot negativă, la adresa lui Tintoretto, a fost identificată de către M.W. Roskill (*op. cit.*, p. 349) în *Scrisoarea* către Contarini.

de pictori demni de reținut pe care ne-o dă Dolce[1], numărul manieriștilor este mult redus față de cel prezent în înșiruirea similară a lui Pino.

În această modalitate a inserării lui Tițian în cultura figurativă a Renașterii, Dolce se apropie sensibil de Aretino, ale cărui idei pretinde că le-ar expune în *Dialog*.[2] Numai că el operează o translație de la angajarea practică a lui Aretino la o angajare istorică a propriei concepții despre artă. Ceea ce la Aretino era înainte de toate *cronică artistică* la Dolce se transformă, cel puțin în intenție, în *istorie a artei*.

Nu fără temei s-a observat[3] că tratatul lui Dolce stabilește un dialog evident cu *Viețile* lui Vasari, a căror primă ediție apăruse în 1550. Aici Vasari oferă o tratare destul de superficială a picturii venețiene pe care o cunoștea însă direct de pe urma călătoriei din 1541–1542.[4] Ba chiar mai mult, anumite pasaje reflectă clar neîncrederea tipic toscană față de arta venețiană: „Fiind rugat apoi Vasari să se oprească la Veneția, s-ar fi învrednicit poate să rămână acolo câțiva ani, dar Cristoforo (Cristoforo Gherardi, *n.n.*) l-a descurajat mereu, spunând că nu avea rost să se oprească la Veneția, unde nu se ținea cont de desen, iar pictorii din acel loc nu-l prea foloseau... și că era mai cu folos să se întoarcă la Roma, care este adevărata școală a artelor nobile și unde calitatea e mult mai puțină ca la Veneția."[5]

Pe temeiul acelorași criterii, în alt loc, Michelangelo apare ca disprețuindu-i pe venețieni, deoarece „au avut întotdeauna

---

[1] Dolce, *ed. cit.*, pp. 331–334.

[2] Pentru raportul Dolce–Aretino, a se vedea „nota introductivă" la *Dialogul* lui Dolce, *ed. cit.*, pp. 248–253.

[3] L. Venturi, „Pietro Aretino e Giorgio Vasari", în *Pretesti di critica*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1929, pp. 53–72.

[4] *Cf.* J. Schultz, „Vasari at Venice", în *The Burlington Magazine*, CIII, 1961, pp. 500–511.

[5] *Cf.* Vasari, *Viețile...*, *op. cit.*, vol. VI, p. 226 și L. Venturi, *Pietro Aretino e Giorgio Vasari*, *op. cit.*, pp. 58–59.

prea puțină imaginație și nu s-au priceput la exercițiul desenului"[1].

Atunci când Dolce pune în gura lui Aretino reproșul adresat lui Fabrini, „florentin fiind, te lași până într-atâta orbit de dragostea ce o porți compatrioților, încât socotești că numai operele lui Michelangelo sunt aur curat, celelalte părându-ți-se plumb fără preț"[2], el dialoghează de fapt direct cu Vasari. Dialogul său are ca țel — printre altele — să umple golul aproape total reprezentat de Veneția în prima ediție a *Vieților* lui Vasari. Și — măcar parțial — reușește. Este foarte posibil ca tocmai *Dialogul* său să-l fi determinat pe Vasari la o a doua călătorie la Veneția, și, în același timp, la aprofundarea capitolelor despre venețieni din lucrarea sa.[3]

Istoricitatea demersului lui Dolce este astfel nu numai dovedită, ci și răsplătită.

Poziția lui Aretino este cea a criticului și, de ce n-am spune-o, a mijlocitorului, a negustătorului de artă. Din această cauză domeniul său va fi mai puțin *istoria* și mai mult *cronica*. Dolce trebuia să fie (și a fost) un erudit și un umanist, Aretino trebuia să fie (și a fost) un om în care gustul pentru pictură se îmbină cu simțul practic al pieței și al relațiilor cotidiene cu artiștii, cu produsul artistic și cu beneficiarii săi. Bătălia lui Dolce este dusă în numele valorii teoretice, cea a lui Aretino pentru impunerea unor valori concrete, imediate. Dolce se raportează la un ansamblu de opere care formează o *istorie a artei*, Aretino la un ansamblu de opere care poartă numele de *colecție*.

---

[1] Vasari, *Viețile...*, *op. cit.*, vol. VII, p. 119.

[2] Dolce, *ed. cit.*, p. 260.

[3] În același timp, cea de-a doua ediție a *Vieților* (1568) conține și accente polemice la adresa subevaluării lui Michelangelo de către venețieni. *Cf.* Paola Barocchi, „Schizzo di una storia della critica cinquecentesca sulla Sistina", în *Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere la Colombaria*, XXI, VII, 1956, pp. 177–212 (mai ales pp. 177–187 și 194–206) și idem, *Trattati*, I, p. 323.

Colecționismul este un fenomen care se naște, într-un anumit sens, la Veneția[1], el este în același timp un fenomen eminamente modern. Modernitatea demersului critic al lui Aretino își are aici rădăcinile. Apropierile și deosebirile de Dolce au, în mare, ca temei apropierile și deosebirile între *a face cronică* și *a face istorie*. Dacă *Dialogul* lui Dolce se întemeiază pe o *concepție critică* dedusă din Horațiu și retorii Antichității, *Scrisorile* lui Aretino sunt în primul rând un *document de gust.*[2] Aici stă poate secretul marelui interes pe care îl au și azi *Scrisorile*-cronici ale lui Aretino.

Pietro Aretino se formase ca pictor[3] și critic[4] în ambianța toscano-romană a lui Agostino Chigi. Idolii tinereții sale sunt Rafael și Michelangelo. Odată sosit la Veneția, el nu-și va uita niciodată obârșiile culturale, ceea ce nu-l împiedică să devină, în scurt timp, vocea critică cea mai autorizată a gustului venețian. Pentru el, desenul rămâne însă fundamentul artei: „Marea strădanie constă în desen." Culoarea fără

---

[1] *Cf.* S. Savini Branca, *Il Collezionismo veneziano nel Seicento*, Cedam, Padova, 1964.

[2] În același timp, este evident că prin asimilarea ideilor aretiniene pe care o face Dolce el vizează tocmai convertirea *gustului* în *concepție critică*. A se vedea și R. Klein, „Conceptele de *Giudizio* și *Gusto* în teoria artei din secolul al XVI-lea", în *Forma și inteligibilul*, vol. II, Meridiane, București, 1977, trad. rom. de V. Harossa, pp. 134–151.

[3] *Cf.* P. Luzio, *P. Aretino nei primi suoi anni a Venezia*, Torino, 1888, pp. 109–111.

[4] Pentru concepția critică a lui Aretino, a se vedea K. Vossler, „Pietro Aretino's Künstlerische Bekenntnis", în *Neue Hiedelberger Jahrbuch*, X, 1 (1900), pp. 39–65; S. Ruju, *Le Tendenze estetiche di Pietro Aretino*, Sassari, 1909; Mary Pittalunga, „Eugène Fromentin e le origini de la moderna critica d'arte", în *L'Arte*, 1917, pp. 240 și urm.; S. Ortolani, „Le origini della critica d'Arte a Venezia", în *L'Arte*, 1923, pp. 1–17; *idem*, „Pietro Aretino e Michelangelo", în *L'Arte*, 1922, pp. 15–26; R. Palluchini, *La Critica*, *op. cit.*, pp. 9 și urm.; J. Adhémar, „Aretino: Artistic Adviser to Francis I", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVII (1954), pp. 311–318; M. Pozzi, „Note sulla cultura artistica e sulla poetica di Pietro Aretino", în *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 145 (1968), pp. 293–322.

desen, culoarea ca scop în sine, ține de virtuozitatea goală, nu de pictură.[1]

S-a spus[2] că o deschidere evidentă către gustul cromatic venețian se poate detecta la Aretino abia după 1548, anul de apariție al *Dialogului* lui Pino. De fapt, Aretino se arată receptiv la noua pictură venețiană încă din primii ani de ședere la Veneția. Încă din 1540 Tițian îi apare ca o personalitate de excepție.[3] Sensibilitatea sa pare atât de impregnată de venețianism, încât peste câțiva ani (1544) el va opera cea mai spectaculoasă răsturnare estetică din teoria artei a vremii, răsturnare, e drept, empirică și senzualistă: natura însăși imită arta. Celebra descriere a Veneției din scrisoarea datată mai 1544 este impregnată de cel mai pur gust tițianesc: „...plictisit de singurătate și neștiind încotro să-mi îndrept gândurile, am ridicat ochii spre cer, care de când l-a făcut Dumnezeu n-a fost niciodată pictat atât de frumos cu umbre și lumini. Văzduhul era întocmai așa cum ar vrea să-l închipuie cei ce te pizmuiesc pentru că nu se pot pune în locul dumitale..., casele, deși din piatră adevărată, păreau făcute dintr-un material plăsmuit. Vezi apoi aerul pe care îl simțeam în unele locuri viu și curat, iar în altele îmbâcsit și stătut. Privește acum și minunăția norilor, alcătuiți din desimi și umezeală: jumătate din ei stăteau adunați în planul din față, deasupra acoperișurilor, iar cealaltă jumătate stătea să se îndrepte spre planul din spate... O, cu ce trăsături măiestre mânuia penelurile naturii văzduhul, îndepărtându-l treptat de clădiri, așa cum îl îndepărtează Vecellio când face peisaje!..."[4]

Distanțarea critică de arta lui Michelangelo, proces în care un rol nu lipsit de importanță l-au jucat motivele

---

[1] Apud *Lettere sull'arte di Pietro Aretino* (ed. E. Camesasca), Ed. del Milione, Milano, 1957–1960, vol. III, p. 571.

[2] M. Pozzi, *Note sulla cultura artistica*, *op. cit.*, pp. 302–303.

[3] Aretino, *ed. cit.*, p. 84. Vezi și F. Saxl, „Tiziano e Pietro Aretino", în *La Storia delle imagini*, Laterza, Bari, 1965, pp. 67–84; M.W. Roskill, *op. cit.*, pp. 29–30.

[4] Aretino, *ed. cit.*, pp. 94–95.

personale, coincide cu exaltarea tot mai accentuată a artei venețiene și a picturii lui Rafael. Când Tițian pleacă la Roma (1545), nu uită să-i atragă atenția că Rafael îl întrece pe Buonarroti în pictură[1], iar în anatema definitivă aruncată asupra *Judecății* din Capela Sixtină (scrisoarea către Corvino, iulie 1547)[2], exaltarea lui Rafael este din nou prezentă: „Când am văzut schița întregii *Judecăți de apoi* a lui Buonaruoto, am ajuns să înțeleg strălucita grație a lui Rafael în încântătoarea frumusețe a invențiunilor sale: și dat fiind că sunt creștin, nu-mi rămâne decât să ridic prietenește din umeri în fața necuviincioasei înfăptuiri a penelului său." Reproșurile la adresa lui Michelangelo, oricare ar fi motivul lor ascuns, vizează deci ceea ce Pino și Dolce închideau sub numele de „invențiune". Iar aici Aretino, care în abateri licențioase nu era nicidecum novice, știe să facă apel la autoritatea esteticii clasice. Polemica sa cu Michelangelo, chiar dacă vizează problematica imaginilor sacre, este condusă după aceleași criterii pe care le va folosi și Dolce[3] și — ni se pare — mai puțin cu instrumentele Contrareformei[4]. Ceea ce nu respectă Michelangelo, după părerea lui Aretino, este în primul rând „adecvarea la loc". Acuzația că artistul ar fi confundat capela papilor cu o casă de pierzanie[5] derivă direct din *Arta poetică* a lui Horațiu: „Oricare zeu sau erou ce ar fi să-ți apară în față/ Reprezentat mai nainte-n hlamidă,

---

[1] *Ibidem*, p. 116.

[2] *Ibidem*, pp. 125–126.

[3] Dolce, *ed. cit.*, pp. 316–317.

[4] Acest lucru a fost pe bună dreptate observat de către A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Clarendon, Oxford, 1956, p. 134, care arată însă că atacul împotriva lui Michelangelo (Aretino, Dolce) va forma un important instrument în mâna Contrareformei. Giulio da Fabriano (*Due dialoghi... degli errori de' pittori...*, Camerino, 1564) își ia argumentele din Dolce atunci când încearcă să demonstreze erezia lui Michelangelo.

A se vedea acum și R. de Maio, *op. cit.*, pp. 21–27.

[5] Aretino, *ed. cit.*, p. 127.

porfiră și aur,/ Să nu coboare cu josnice vorbe-n murdarele cârciumi."[1]

Faptul că polemica cu Michelangelo se stabilește de la bun început pe terenul „invențiunii" ne este mărturisit și de prima scrisoare relativă la *Judecata de apoi*[2], în care Aretino își permite să-i sugereze artistului trama iconografică a viitoarei fresce. Dar, așa cum s-a remarcat pe drept cuvânt[3], „invențiunea" propusă de Aretino este impregnată de gust venețian, mai precis, de gust tintorettian[4]: „Văd cum stau să se stingă soarele, luna și stelele: văd cum își dau parcă duhul focul, aerul, pământul și apa...; văd tronul alcătuit din nori înroșiți de raze ce țâșnesc din văpăile cerului, pe care e așezat Cristos între oștirile sale, înconjurat de strălucire și groază; văd cum îi scânteiază fața și cum, scăpărând flăcări de lumină, voios și cumplit, îi umple pe cei buni de bucurie, iar pe cei răi de spaimă..."[5]

Aretino nu a criticat niciodată desenul lui Michelangelo, la școala căruia își formase de fapt gustul. Un elogiu tardiv — sonetul către Boccamazza — încearcă o reabilitare a lui Buonarroti, dar în limitele unui triumvirat al artei italiene:

---

[1] *Ars Poetica*, 226–229 (*ed. cit.*, p. 212). Antipedantul Aretino se arată de multe ori foarte sensibil la teoretizările erudite ale vremii. În scrisoarea din 22 decembrie 1536, el îi mărturisește lui Daniello că grație *Poeticii* sale a reușit să înțeleagă mai bine *Judecata* lui Michelangelo (vezi Camesasca, *op. cit.*). M. Pozzi, *L'Ut Pictura Poësis*, *op. cit.*, pp. 248–249, observă că Dolce se ridică, pe temeiul acelorași argumente, împotriva „licențiozității" lui Michelangelo, încă din scrisoarea către Ballini.

[2] Aretino, *ed. cit.*, pp. 61–64.

[3] L. Venturi, „La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance, III, Pierre Aretin, Paul Pino, Louis Dolce ou la critique d'art à Venise au XVI[e] siècle", în *Gazette des Beaux-Arts*, 66, 9 (1924), pp. 39–48.

[4] Spre deosebire de Dolce, care pare complet opac la pictura lui Tintoretto, Aretino își exprimă de mai multe ori prețuirea pentru tânărul rival al lui Tițian (vezi *ed. cit.*, pp. 103–105 și 134–135).

[5] Aretino, *ed. cit.*, pp. 63–64.

„Divin a fost, frumosul pictând, Rafael;
Michelangel, de asemeni, divin, nu uman
Prin desenu-i măiastru; iar Tițian
Simțul naturii îl are-n penel."[1]

Acesta este materialul faptic pe care Dolce, la abia un an după moartea lui Aretino, va înălța schelăria critică a *Dialogului* său. Dar meritul cel mai de preț al lui Aretino constă poate mai puțin în distincții teoretico-istorice, cât în angajarea practică în mediul artei cinquecentești.

Atât în judecățile sale asupra picturii, cât și în cele asupra sculpturii și arhitecturii, el se arată posesorul unui gust antiacademic, al unei intuiții critice directe și sigure. Critica sa gravitează în jurul lui Tițian și al lui Sansovino, dar nimic din ce se face la Veneția nu-i scapă. Aretino discută în primul rând despre *opere*, pe temeiul cărora ajunge la posibilitatea de a caracteriza *artiști*. El va reuși astfel să aprecieze „farmecul grațios al invențiunilor lui Veronese", „fireasca unitate a culorilor, împărțite între umbră și lumină cu minunat echilibru" — la Moretto; „iuțeala plină de știință, invențiune, compoziție a figurilor" — la Schiavone; „atitudinile frumoase, firești și vii" ale lui Tintoretto etc.[2]

El instaurează deci la Veneția și în Italia un limbaj critic în care se îmbină precepte clasiciste cu intuiții de tip impresionist.[3]

Privită în ansamblul ei, critica și teoria de artă venețiană din veacul al XVI-lea reprezintă prima tentativă, masivă și coerentă, de convertire instantanee a creativității artistice în judecată de valoare.

---

[1] Idem, *ed. cit.*, p. 168.

[2] Vezi R. Palluchini, *op. cit.*, p. 13.

[3] K. Vossler, *op. cit.*, vorbea despre o atitudine care precedă aproape estetica celor de la *Sturm und Drang*.

V

Note introductive la o posibilă poetică a lui Michelangelo[1]

1. Note asupra teoriei artistice în Quattrocento

Opera lui Michelangelo nu este — și observația este valabilă pentru toți marii creatori — rezultatul punerii în act a unei gândiri teoretice. La fel, ea nu va avea ca finalitate formularea unei concepții despre artă: aceasta se desprinde de la sine, consecință și nu esență a operei.

La un artist de dimensiunile lui Michelangelo, meditația teoretică nu putea fi decât accidentală; față de importanța operei, orice speculație estetică pare zadarnică. Acceptă rar să-și expună ideile în ceea ce privește arta. În loc să vorbească despre ea, preferă să o facă. Și declară acest lucru în modul cel mai răspicat în celebra sa scrisoare către Benedetto Varchi: „Infinite lucruri încă nespuse s-ar putea spune despre aceste științe (artele figurative, *n.n.*); dar (...) ar cere prea mult timp, iar eu am prea puțin..."[2]

Poziția lui Michelangelo, exemplară pentru orice conștiință de artist dedicată în primul rând vieții formelor, face din el ultimul adevărat reprezentant al Renașterii. Criza artistică a celei de-a doua jumătăți a secolului al XVI-lea — manierismul — va prilejui o adevărată invazie de scrieri teoretice, ba chiar mai mult, înseși operele de artă manieriste

---

[1] Prezentul studiu a apărut, într-o primă variantă, ca introducere la volumul Francisco de Hollanda, *Dialoguri romane cu Michelangelo*, traducere de V.I. Stoichiță, Meridiane, București, 1974.

[2] G. Milanesi, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti, publicate coi ricordi ed i contratti artistici*, Le Monnier, Florența, 1875, p. 622.

vor atinge limitele metalimbajului artistic. Artiștii teoreticieni și teoreticienii artiști sunt cei care vor domina viața culturală a acestei perioade.

Artiști erau și Ghiberti, și Leon Battista, Alberti, autorii celor mai importante scrieri despre artă din Quattrocento, dar la primul activitatea teoretică apare ca accidentală, iar la al doilea activitatea artistică este cea care trece pe un plan secundar. Echilibrul între teorie și practică este de fapt necunoscut Renașterii timpurii. Leon Battista Alberti va avea marele merit de a elabora terminologia necesară analizei structurale a noului tip de imagine artistică care apăruse în Italia în urma descoperirii perspectivei de către Brunelleschi. Și este un lucru de extremă importanță, deoarece, mai mult decât o simplă codificare verbală a unei invenții artistice, tratatele lui Alberti pun bazele înțelegerii picturii și a celorlalte arte figurative, inclusiv a arhitecturii, în termeni de structură spațială.

Cu scrierile lui Alberti se face primul pas pentru reconsiderarea artei ca activitate mentală, ca artă liberală, nemaifiind vorba nici de un ghid practic precum *Tratatul* lui Cennino Cennini, nici de o încercare istoriografică precum *Comentariile* lui Ghiberti. Componența tehnică și integrarea istorică a operei tind să devină, odată cu teoria lui Alberti, marginale față de valoarea formală. Definiția pe care o dă el — „Pictura nu va fi deci altceva decât intersecția piramidei vizuale la o distanță dată cu centrul fixat și cu luminile bine determinate într-o suprafață cu linii și culori, reprezentată cu artă“[1] — e o tentativă de îmbinare a experienței cantitative și a celei calitative în actul artistic.

Prima, și cea mai importantă parte a definiției — „pictura este intersecția piramidei vizuale“ etc. —, proclamă perspectiva ca procedeu prin care imaginea devine coerentă din punctul de vedere al raporturilor cantitative. Alberti

[1] L.B. Alberti, *Despre pictură*, ed. cit., p. 21.

intuiește că descoperirea lui Brunelleschi oferă, e drept, soluția echivalării spațiului existențial cu un spațiu figurativ omogen și izomorf, dar că aceasta nu dă de la sine valoare imaginii, nu îi oferă ritmul ei specific și individual. Îi dă doar schema ritmului, așa cum, de exemplu, bătăile metronomului nu epuizează problemele succesiunii temporale în muzică, ci îi oferă doar schema. Pictura nu e o problemă strict cantitativă (și aici cel care va dezvolta ceea ce la Alberti rămâne la stadiul de intuiție va fi Leonardo da Vinci), ci o problemă de valoare; suprafața cu linii și culori trebuie „reprezentată cu artă". E drept că Alberti lasă indefinită această observație, de altfel la acea oră inexplicabilă cu instrumentele criticului. Atinge totuși problema ineismului, a harului, a talentului. Arta este un dar făcut de natură omului, iar creația trebuie să apară ca act spontan. Teoria talentului și a spontaneității, schițată de către Alberti, va pătrunde și în gândirea lui Michelangelo.[1]

Poate fi socotită exagerată atâta insistență asupra unei probleme ce azi ne apare cu totul naturală; arta ca dar al naturii. Dar, pentru începuturile Renașterii, această recunoaștere însemna un mare pas înainte. Ghiberti mai vorbea încă despre „doctrina" necesară artistului, concepție tipic medievală.[2] Cu Alberti însă triumfă concepția despre pictură ca artă vizuală.

Cennino Cennini — cel mai însemnat teoretician de artă din secolul al XIV-lea — spunea că pictura „trebuie să găsească lucrurile nemaivăzute (...) dovedind că ceea ce nu există — este"[3], cu alte cuvinte, că trebuie să vizualizeze invizibilul. Pentru Alberti imaginea nu este *ilustrativă*, ci *reprezentativă*, pictura este un act de posesie asupra lumii

---

[1] L.B. Alberti, *Despre pictură, ed. cit.*, pp. 74–76 și Francisco de Hollanda, *Dialoguri romane cu Michelangelo*, p. 102.

[2] *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, Berlin, 1912, ediția Julius von Schlosser, p. 43.

[3] Cennino Cennini, *Tratatul de pictură, ed. cit.*, p. 36.

vizibile și nu un instrument doctrinal. Perspectiva permitea tocmai acest lucru: posesiune asupra spațiului vital și transformare a sa în valoare creată. Spațiul perspectival este un spațiu figurativ prin excelență. El închide, formează, figurează spațiul infinit în mod finit. Paradoxal, dar tocmai de aceea simptomatic, închiderea spațială permisă de perspectivă eșuează exact acolo unde ea luase naștere: în arhitectură. Faptul că spațiul arhitectural are o structură figurativă omogenă și izomorfă îl demonstrează, în principiu, Bruneleschi. Dar nici el, nici Alberti nu reușesc să „închidă"[1] acest spațiu al noii arhitecturi. *Fațada*, care în concepția teoriei artistice a Renașterii timpurii trebuie să fie intersecția piramidei optice, suprafață care trebuia să conțină *in potentia* structura piramidală a interiorului („...orice zid trebuie să aibă în sine o piramidă proprie", scria Alberti[2]), rămâne pentru arhitectura epocii o problemă nerezolvată. Singurul spațiu arhitectural închis este obținut de către Brunelleschi, atunci când punctul de fugă al ortogonalelor nu este plasat la un orizont adus în interiorul structurii imaginii, ci pe o axă: la cupola domului din Florența.

Această problemă a închiderii sau a deschiderii spațiale va fi de fapt problema-cheie a întregii arte a Renașterii, și nu doar a arhitecturii, iar Michelangelo îi va aduce soluția extremă: cea a *non-finitului*, cu toate implicațiile ei filozofice. Dar aceasta este, și nu e inutil să o repetăm, o problemă care apare încă de la primii pași ai noii arte. Dacă pictorii, începând cu Masaccio, s-au folosit cu succes de perspectivă, acest fapt a fost posibil pentru că în cazul picturii suprafața este locul unde imaginea devine manifestă. Imaginea se află

---

[1] Nu este vorba, în cele ce urmează, de o distincție morfologică de tip wölfflinian (forma închisă — forma deschisă), și cu atât mai puțin de „deschiderea" perceptivă a operei teoretizată de către Umberto Eco, ci de o distincție structurală.

[2] L.B. Alberti, *De re aedificatoria* (1485), trad. it. în *Opere volgare di L.B. Alberti*, Bonucci ed., Florența, 1843, volumul II, p. 86.

dincolo de suprafața care joacă rolul unei „ferestre deschise", „din compoziția suprafeței se naște și grația corpurilor, numită frumusețe"[1]. „Circumscrierea", „compoziția" și „primirea luminii", cele trei elemente de bază ale picturii, după Alberti, există deci în funcție de suprafață. Armonia cantitativă se transformă în una calitativă — „frumusețea" — după modul de a concepe suprafața. Cu alte cuvinte: planul pânzei, jucând rolul de diafragmă a unei piramide optice, este, ideal, mutabil printr-o mișcare de translație. În clipa în care planul coincide cu suprafața ideală a porțiunii de spațiu reprezentate, imaginea este blocată într-un raport cantitativ armonic cu atributele totalității. Raportul cantitativ devine unul calitativ, relația de mărimi, existentă și în natură, devine o relație formală, pur picturală. Astfel, perspectiva nu va fi un simplu procedeu de redare naturalistă, ci unul figurativ, formal.

2. Leonardo da Vinci — opera ca *imago mundi*

Leonardo da Vinci, Rafael și Michelangelo — marile personalități ale Renașterii mature — stau sub semnul a ceea ce s-ar putea numi „impulsul către infinit". Raportul primordial dintre Om și Lume se înfățișează în cultura Renașterii sub forme diferite. Relația dintre subiect și obiect, dintre cunoscător și cunoscut, dintre învăluitor și învăluit se va traduce în artele figurative în modul de a concepe raportul dintre figură și spațiu. Soluția estetică a problemei va avea, bineînțeles, o bază imagistică, și nu una conceptuală, dar legătura frământărilor marilor artiști ai Renașterii cu dezbaterile filozofice contemporane lor este incontestabilă. Atât arta, cât și filozofia reflectă aceeași atitudine existențială pe care Cassirer o sintetiza în raportul paradigmatic între

[1] L.B. Alberti, *Despre pictură*, *op. cit.*, pp. 46–47.

Prometeu și Zeus[1]: marii titani ai Renașterii nu au fost niciodată mulțumiți de condiția umană.

Pentru Leonardo da Vinci, pictura este locul de mediere între natură și spirit, este în același timp natură spiritualizată și spirit care reflectă natura. Celebrele cuvinte „pictura este un lucru mental"[2] — *la pittura è una cosa mentale* — trebuie înțelese nu doar în sensul „pictura este o îndeletnicire a spiritului", ci tocmai în lumina coincidenței contrariilor operate în pictură. Ea este și *cosa*, și *mentale*, și *lucru*, și *spirit*.

Odată cu Leonardo, în teoria estetică triumfă concepția despre artă ca știință. Bazele se află bineînțeles în arta Quattrocento-ului și în teoria lui Alberti, dar acesta din urmă își încheia tratatul *Despre pictură* cu sibilinicele cuvinte: „Nimic nu poate însemna apariție și desăvârșire în același timp."[3] Opera, dacă vrea să-și păstreze condiția ei de imagine figurativă, trebuie să se oprească la stadiul de *doxa*, fără șanse de a ajunge la stadiul de *episteme*, la statutul științei. Acesta este punctul unde intervine Leonardo.

Pentru el, pictura este știință, ba chiar mai mult, este știința științelor — filozofie.[4] Opera de artă nu este „aparență", ca pentru Alberti, ci și „desăvârșire".

Dar „desăvârșit" nu înseamnă „finit", dimpotrivă, „desăvârșitul" este Infinitul. Perspectiva aeriană și *sfumato*-ul leonardesc trebuie înțelese în această lumină. Desăvârșit e *Totul*. Pictura, ca să fie știință, trebuie să cuprindă unitatea, și nu multiplicitatea. Forma trebuie să fie imagine a infinitului, și nu a *unor* lucruri într-un spațiu considerat finit.

Punctul de plecare este bineînțeles „experiența" — marea pasiune a lui Leonardo —, dar întrebarea care îi va străbate

---

[1] Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig, 1927, trad. it. *Individuo e Cosmo nella filosofia del Rinascimento*, La nuova Italia, Florența, 1967, p. 261.

[2] Leonardo da Vinci, *Tratatul despre pictură*, *op. cit.*, p. 11.

[3] L.B. Alberti, *Despre pictură*, *op. cit.*, p. 79.

[4] Leonardo da Vinci, *ed. cit.*, p. 13.

întreaga operă de gânditor și de artist este următoarea: cum e posibil ca plecând de la datul sensibil să se ajungă la aprehendarea Totalității? Și aici concordanța cu gândirea timpului, și anume cu filozofia imediat anterioară a lui Nicolaus Cusanus, apare ca evidentă. *Finiti et infiniti nulla proportio*[1], spunea Cusanus. Între finit și infinit nu există un raport de proporționalitate. Nu printr-o cunoaștere de tip adițional se va ajunge la aprehendarea Absolutului. Nu fizica, ci metafizica este menită cunoașterii depline. Aceasta este poziția lui Cusanus[2] într-o problemă de primă importanță în speculația filozofică a epocii cum era aceea a centrului Lumii. La fel, Leonardo demonstrează în *Tratatul despre pictură* imposibilitatea perceperii fizice a punctului: „De vei spune, de pildă, că prin atingerea unei suprafețe, cu vârful cât mai ascuțit al unui stilet, ai creat un punct, lucrul nu va fi adevărat, pentru că această atingere nu este altceva decât suprafața în jurul unui miez, iar tocmai în acest miez se află punctul."[3] Pentru viziunea cosmologică și, implicit, pentru arta sa, această observație este de maximă importanță. Punctul nu mai e conceput ca origine, ci ca maximă reducție. Pentru Alberti „punctul este un semn care nu mai poate fi împărțit în alte fragmente"[4], și această definiție va dăinui până aproape de timpul lui Leonardo[5]. Dar tot pentru Alberti „punctele dacă sunt înșirate unul lângă altul fac să crească o linie... Mai multe linii asemeni firelor țesute într-o pânză alcătuiesc o suprafață" etc...[6] Pentru Leonardo însă, punctul este o

---

[1] N. Cusanus, *De docta ignorantia*, I, 1.

[2] V. Cassirer, *op. cit.*, pp. 50–51.

[3] Leonardo da Vinci, *ed. cit.*, p. 11.

[4] L.B. Alberti, *ed. cit.*, p. 9.

[5] Și pentru Piero della Francesca (*De prospectiva pingendi, edizione critica a cura di G. Nicco Fasola*, Sansoni, Florența, 1942, p. 7) punctul este *una cosa tanto picholina quantio è possibile ad occhio comprendere* („lucrul cel mai mic pe care-l poate distinge ochiul").

[6] L.B. Alberti, *ed. cit.*, p. 10.

entitate metafizică. Din această cauză el nu poate fi originea liniei, ci, dimpotrivă, „linia își are sfârșitul în punct“[1].

Se poate acum lesne înțelege de ce perspectiva liniară îi apare ca depășită. Punctul nu mai poate fi conceput ca origine a imaginii care devine manifestă pe suprafața-secțiune a piramidei optice. Totalitatea Universului nu poate fi percepută ca rezultat al unei operații adiționale. Experiența îl învață pe Leonardo să vadă în fiecare obiect al lumii reale, de la figura umană la firul de iarbă, un reprezentant al Totalității. Bineînțeles, pe plan pictural, se face simțită și lecția picturii flamande cu care intră în contact la Florența prin intermediul lui Hugo van der Goes. Însă de la flamanzi va lua doar ceea ce îi era congenial: empirismul, și nu concepția atomistică a formei.

Perspectiva brunelleschiană concepea spațiul figurativ ca fiind omogen, dar totodată ca expresie a relațiilor dintre obiecte. În pictura flamandă, fiecare obiect are o putere de iradiere proprie. Imaginea primitivilor flamanzi nu aspiră la o unitate spațială, ci la una ambientală, rezultată tocmai prin îmbinarea sferelor de iradiere a fiecărui obiect luat în parte. Pentru Leonardo, fuziunea dintre „spațiul italian“ și „ambientul flamand“[2] nu este o soluție tehnică, ci consecința unei opțiuni filozofice: unitatea spațială nu poate fi redată, pentru Leonardo, prin raportul de distanță dintre figuri. Figura nu *stă* în spațiu, ea *este* spațiu. Între Cosmos și individ, între obiect și subiect, între învăluitor și învăluit, între spațiu și figură nu există un raport proporțional. *Finiti et infiniti nulla proportio!*

Pictura e într-adevăr filozofie pentru Leonardo, deoarece îi permite aprehendarea realității ca infinită nu printr-o reducere a infinitului la finit, ca în arta secolului al XV-lea, ci

---

[1] Leonardo da Vinci, *ed. cit.*, loc. cit.

[2] După expresia lui Cesare Brandi, *Spazio italiano, ambiente fiammingo*, Il Saggiatore, Milano, 1960.

prin instaurarea unei relații între Lume și Formă, care este cea dintre Totalitate și Unitate; dar în același timp se desprinde de filozofie, pentru că prin actul picturii nu se teoretizează „o imagine despre lume", ci ni se oferă „lumea ca imagine". Orice operă a lui Leonardo este o unitate care sintetizează Totalitatea, având cu ea o comunitate de esență: opera, ca și Lumea, e *in-finită*.

Astfel, *sfumato*-ul leonardesc nu este o sublimare a clar-obscurului, ci *consecința conceperii figurii nu ca stând în spațiu, ci ca spațiu*, la fel cum perspectiva aeriană nu este o antiteză a celei liniare, ci consecința intercomunicării dintre învăluit și învăluitor: „Pictura consideră toate calitățile continue (...) în perspectiva care îi este proprie."[1]

Obsesia unității primare androgine sau misterioasele operații cu oglinda sunt și ele legate de aceeași mare pasiune pentru Totalitate și Unitate care i-a dominat întreaga existență. Pictura este singura „știință" care îi permite să perceapă Totalitatea Cosmosului și s-o prezinte ca Unitate. „Toate lucrurile ce se află în Cosmos" — scrie Leonardo — „prin esență, prezență sau ficțiune, pictorul le are mai întâi în minte, apoi le trece în mâini, iar acestea sunt într-adevăr în stare să alcătuiască o armonie îmbrățișată de văz ca însăși realitatea"[2].

Cu Leonardo, opera de artă devine o precipitare a *apeiron*-ului într-o unitate oferită vederii.

3. Michelangelo — opera ca *centrum mundi*

a. Pictura ca muzică și elementul platonic al gândirii lui Michelangelo

S-a văzut, în ideile estetice ale lui Michelangelo reflectate de dialogurile cu Francisco de Hollanda, o directă polemică

[1] Leonardo da Vinci, *ed. cit.*, p. 26.
[2] Leonardo da Vinci, *ed. cit.*, p. 14.

antileonardescă.[1] Diferențele de poziții sunt, e drept, evidente, dar în ultimă instanță e de fapt vorba nu atât de două concepții antitetice, cât de două soluții necesar diverse aduse aceleiași probleme.

Pentru Michelangelo, „pictura nu e altceva decât o copie a perfecțiunii lui Dumnezeu și o amintire a picturii divine, o muzică și o melodie pe care doar intelectul o poate percepe cu mare dificultate“[2].

Suntem aici într-o atmosferă tipic neoplatonică, raportul dintre *musica instrumentalis* (arta) și *musica mundana* („perfecțiunea lui Dumnezeu“) fiind perceput doar de către *musica humana* (intelect) — conform celor teoretizate de estetica platonică și pitagoreică a lui Boethius.[3] Dar nu trebuie uitat faptul că încă de la Alberti[4] armonia muzicală fusese considerată ca modelul perfecțiunii pentru toate artele și că însuși Leonardo considera „nefericita muzică“ („nefericită“ pentru că „piere de îndată ce se naște“) ca „soră mezină a picturii“. Muzica, pentru Leonardo, „alcătuiește armonia prin împletirea simultană a unor părți bine potrivite (...). Aceste acorduri învăluie legătura dintre elementele care alcătuiesc această armonie, defel deosebită de linia conturului ce învăluie elementele ce dau naștere frumuseții

---

[1] Lionello Venturi, *Istoria criticii de artă*, *op. cit.*, pp. 113–114. Autenticitatea problemelor dezbătute în *Dialogurile* lui Francisco de Hollanda a fost mult timp pusă sub semnul îndoielii. Scrierea pictorului portughez trebuie citită, e adevărat, cu mult discernământ. În ceea ce privește nucleul autentic al *Dialogurilor*, ne raliem părerii exprimate de R.J. Clements, *Michelangelo's Theory of Art*, New York University Press, New York, 1961, trad. it. de E. Battisti, *Michelangelo. I. Le idee sull'arte*, Il saggiatore, Milano, 1964, pp. 14–19.

[2] Michelangelo, în Fr. de Hollanda, *ed. cit.*, p. 55.

[3] *Cf.* Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, De Tempel, Bruges, 1946, trad. spaniolă, *Estudios de Estética Medieval*, Gredos, Madrid, 1958, vol. I, pp. 13–42.

[4] L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, în *Opere volgare...*, *op. cit.*, p. 51.

omenești"[1]. De la Alberti și până la Lomazzo și Vignola, muzica apare în mai toate scrierile teoretice asupra artelor figurative ca paradigmă a raporturilor armonice. Acest apel al teoriei artei la estetica muzicală nu poate fi considerat doar ca o tentativă de a ridica artele vizuale în rândul „artelor liberale" ale *quadrivium*-ului, unde muzica, prin tradiție, își avea locul ei bine stabilit. Punctul de plecare este gândirea lui Platon[2], care, având la rândul său la origini observațiile lui Pitagora, elaborează în *Timeu* teoria ordinii și a armoniei universale ca expresie a raporturilor numerice. Dar textul căruia Michelangelo îi datorează cel mai mult în formularea definiției picturii nu este atât *Timeu*, cât *Banchetul*, adică tocmai dialogul platonic închinat iubirii, care odată cu exegeza lui Marsilio Ficino își va pune amprenta asupra concepției despre frumos din întreaga Renaștere. Lucrul acesta are pentru pătrunderea gândirii poetice a lui Michelangelo o importanță deosebită. Definiția dată picturii este de fapt unul dintre puținele pasaje, din toate scrierile sale, în care se poate constata pe bun temei influența neoplatonică. Iar în *Banchetul*, după cum bine se știe, eroina principală nu este arta, ci dragostea. Dacă teoria despre iubire a lui Michelangelo, după cum reiese din sonete, este cu adevărat de descendență platonică, poetica sa — așa cum vom încerca să arătăm în cele ce urmează — este de inspirație aristotelică.

„Cât despre muzică" — scrie Platon în *Banchetul* — „este învederat, oricui își dă osteneala să cugete un pic, că are trăsături de aceeași natură cu celelalte arte. Poate-i tocmai ceea ce a vrut să arate Heraclit când a spus în cei mai limpezi termeni că Unitatea, dezbinată ea însăși față de sine, se recompune ca armonia arcului și a lirei (...). Armonia este o potrivire de sunete, iar potrivirea înseamnă acord; (...) elementele deosebite, ce nu se pun de acord, nu-s capabile

---

[1] Leonardo da Vinci, *ed. cit.*, p. 25.

[2] Pasajul mai sus citat este interpretat în lumina doctrinei neoplatonice de către R.J. Clements, *op. cit.*, pp. 85 și urm.

de a crea armonii. Căci ce este muzica? nimic altceva decât știința atracțiilor cu privire la armonie și ritm. Și dacă am căuta mai adânc în însăși acțiunea de închegare a armoniei și ritmului, nu-i deloc greu să aflăm acolo firele iubirii"[1], iar... „erosul sălășluiește în tot ce ființează"[2].

Coerența operei de artă are drept bază pentru Michelangelo aceleași legi ale acordului ca „pictura divină" — Lumea. Străvechiul motiv al lui *Deus Pictor*, reactualizat de către Michelangelo, ne introduce deja în atmosfera aristotelică.

b. Moștenirea aristotelică: actul estetic — copie a „creativității"

Adversitatea lui Platon față de artele figurative este bine cunoscută: sensibilul fiind o copie a ideii, opera de artă nu putea fi decât o copie a copiei. Abia poetica manierismului va vedea în opera de artă o treaptă superioară în raportul cu *Ideea*. Pentru Michelangelo, pictura e încă o copie. Dar această concepție mimetică este mult mai aproape de teoria aristotelică decât de cea platonică. Pentru Michelangelo, însăși lumea — ca fiind creată — este pictură; e drept — „pictură divină". Raportul dintre artist și lume se sintetizează în raportul dintre omul-creator și divinitate: este vorba de aceeași problematică a contrastului dintre Prometeu și Zeus despre care vorbea Cassirer.

Sub mâinile artistului forma *devine*, așa cum *devine* lumea. Teoria mimetică a lui Aristotel, și împreună cu ea poetica lui Michelangelo, nu vede în operă o simplă copie a unui obiect al lumii. Concordanța se petrece la nivelul energiei veșnic lucrătoare. Artistul „imită" divinitatea nu prin faptul

---

[1] *Symposion*, 187 a-c, în Platon, *Dialoguri*, după traducerea lui Cezar Papacostea revizuită și întregită cu două traduceri noi și cu *Viața lui Platon*, de Constantin Noica, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, pp. 261–262.

[2] Idem, *Symposion*, 186 a (p. 260).

că ar copia natura, ci prin similitudinea acțiunii. „Se imită" nu creatul, ci „creativitatea"[1].

Pentru Leonardo, infinitatea Lumii avea înainte de toate un sens spațial. Unitatea operei reflecta Totalitatea Universului; la fel ca el e *in-finită*. Pentru Michelangelo, Lumea e *ne-sfârșită* ca proces spațial-temporal. Opera, în expresia ei cea mai perfectă, nu poate fi decât *non-finită*. Arta plastică se apropie de muzică deoarece, în concepția lui Michelangelo, armonia nu poate fi decât în acțiune. După Leonardo „pictura este o filozofie, pentru că se ocupă de mișcare, crescândă sau descrescândă"[2]. Dar pentru el „mișcare" înseamnă *spațializarea timpului*. Din această cauză, pictează nu direct după natură, ci peisajul reflectat în oglindă, pentru că *acolo* Lumea apărea temporal purificată, pură imagine virtuală. În acest sens, se poate vorbi, credem, despre pozițiile opuse ale celor doi artiști; dar ele reflectă de fapt două aspecte diferite ale „impulsului către infinit".

c. Spațiul figurativ ca *locus*

„Figurile lui Michelangelo nu sunt concepute prin raportarea la o axă organică, ci prin relația față de suprafețele unui bloc rectangular, formele născându-se din piatră ca și cum s-ar ivi din apa unui vas pe care l-am goli încetul cu încetul; (...) ele sunt mărginite în limitele volumului lor plastic, în loc să se dizolve în spațiu."[3]

---

[1] Plină de sugestii în acest sens este lectura pe care o face E. Garin, *L'età nuova*, Napoli, 1969, p. 370, sonetului 16 de Michelangelo, în care vede o reminiscență a teoriei „primului motor" din *Metafizica* aristotelică.

[2] Leonardo da Vinci, *ed. cit.*, p. 13.

[3] Erwin Panofsky, „The Neoplatonic Movement and Michelangelo", în *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of Renaissance*, Harper & Row, New York, 1967, pp. 177–178.

Acestea sunt cuvintele unui critic care a adus una dintre cele mai importante contribuții la pătrunderea gândirii teoretice a lui Michelangelo, privită în legătură cu filozofia lui Platon. Dar lucrul care trebuie precizat aici este acela că observațiile cuprinse în fraza sus-citată (întemeiată pe o remarcă a lui Vasari) nu pot găsi o explicație teoretică decât în Aristotel, fapt pe care criticul nu-l ia în considerație.

Apropierea dintre Michelangelo și Aristotel[1] nu trebuie în nici un caz privită ca o problemă de „influență". Este mai degrabă vorba despre o concordanță spirituală și de o fundamentare filozofică a unei probleme artistice și existențiale care prima în mintea artistului asupra oricărei posibile „influențe".

Sculptura este pentru Michelangelo (il. 30–33) ceea ce se face „prin înlăturare" — *per forza di levare* — și nu ceea ce se face „prin adăugare" — *per via del porre*. Distincția de clară sorginte albertiană[2], departe de a fi prilejuită de o deosebire pur tehnică (sculptura din piatră față de cea din bronz), reflectă o atitudine fenomenologică.

Predilecția lui Michelangelo pentru sculptura ce se săvârșește „prin înlăturare" ne apare astfel ca rezultat al unei opțiuni bazate pe precise criterii formale. Dacă în sculptura Quattrocento-ului (și sub influența ei se va afla și Michelangelo

---

[1] Această apropiere este permisă de relativ recenta reevaluare a rolului lui Aristotel în cadrul filozofiei Renașterii făcută de către P.O. Kristeller în *The Classics and Renaissance Thought*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1955, cap. II, și de observațiile făcute în legătură cu „Problema formei" la Michelangelo de către Cesare Brandi în *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino, 1957, pp. 149–189.

Și E. Panofsky (*Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig–Berlin, 1924, pp. 38–39) consideră că teoria artistică a Renașterii s-a dezvoltat inițial independent și chiar opus curentului neoplatonic, doar odată cu manierismul putându-se vorbi despre o adevărată „poetică neoplatonică". Acest lucru nu-l împiedică însă să-l integreze pe Michelangelo în atmosfera filozofică ce-l avea ca părinte pe Platon.

[2] L.B. Alberti, *De Statua* (1568), ed. Morisani, Catania, 1961, p. 27.

în perioada lui de formare) suprafața statuii era concepută ca receptacul de captare a luminii, fapt care ducea la dizolvarea ei într-o iradiere spațio-luminoasă indiferent de materialul în care era concepută, bronz ori marmură, în concepția lui Michelangelo sculptorul înlătură surplusul de materie până în clipa când suprafața devine receptacul al figurii, până în clipa când ea încetează să fie o delimitare fenomenică între două entități fizice — piatra și atmosfera — și devine *loc ideal al imaginii sculpturale*. Fizic și geometric, suprafața dispare în favoarea rolului figurativ.

În sculptură conjuncția dintre suprafață și *locus* este posibilă doar pentru că în gândirea lui Michelangelo artistul posedă o imagine interioară pe care o proiectează în blocul de marmură. Statuia va fi realizată atunci când, înlăturând materia, suprafața marmurei coincide cu forma preexistentă în mintea artistului. Unul dintre cele mai cunoscute sonete ale lui Michelangelo sintetizează tocmai momentele acestui proces creator:

„Nu există în mintea artistului concept
Ce marmura curată nu poate a-l cuprinde
Cu limitele ei, lucru la care tinde
Doar mâna ce ascultă supusă de-intelect."[2]

Rafael vorbea și el, la rândul lui, într-o scrisoare către Baldassare Castiglione despre existența unei „idei interioare" ca premisă a actului creator: „...pentru a picta o (figură) frumoasă am nevoie să văd mai multe (...) dar, fiind secretă de buni judecători și de femei frumoase, eu mă folosesc de o anumită idee care îmi vine în minte. Dacă aceasta are o

---

[2] *Non ha l'ottimo artista alcun concetto,/ Ch'un marmo solo in sé non circonscriva/ Col suo severchio, e solo a quelle arriva/ La man che ubbidisce all'inteletto.* (*Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti herausgegeben und mit kritischem Apparate versehen von Dr. Carl Frey*, Berlin, 1897, nr. LXXXIII, trad. rom. de V.I. Stoichiță.)

oarecare perfecțiune artistică în sine, nu știu; dar mult mă străduiesc ca s-o aibă."[1]

Cuvintele lui Rafael sunt într-adevăr de inspirație neoplatonică și marchează unul dintre punctele importante ale incipientei poetici manieriste, care vedea posibilitatea unei opere de artă nelegate de lumea sensibilului și reflectând în mod imediat „ideea". Michelangelo este însă departe de această concepție.

Este uimitor faptul că interpretarea neoplatonică a lui Michelangelo a primit întotdeauna un punct de referință în sonetul mai sus citat. Folosirea termenului de *Concept*, în locul celui de *idee*, ar fi doar prin sine revelator: Michelangelo are ca punct de plecare nu pe Platon, ci pe Aristotel. Aristotelismul lui Michelangelo nu trebuie privit ca o concesie făcută spiritului scolastic, ci ca o depășire a platonismului. Lipsesc documentele care ar putea dovedi o cunoaștere nemijlocită a gândirii Stagiritului de către Michelangelo. Dar, și faptul trebuie subliniat, ele lipsesc și în ceea ce privește contactul cu filozofia lui Platon. Probabil că artistul a cunoscut gândirea celor doi filozofi, Platon și Aristotel — unul care va lăsa roade în concepția despre dragoste, cel de-al doilea în cea despre artă —, prin intermediul cercurilor culte pe care le frecventa sau prin lectura umaniștilor de felul lui Dante, poetul său preferat, creator al unei poetici din care elementul aristotelic e una dintre cele mai importante componente. Relația Platon–Aristotel era la ordinea zilei în primele decenii ale secolului, fapt dovedit și de substratul iconologic al frescelor lui Rafael din *Stanza della segnatura* unde, conform unei păreri autorizate, cheia trebuie căutată în doctrina despre *Concordia Platonis et Aristotelis* a lui Pico della Mirandola.[2] Nu e poate lipsit de importanță faptul că în această operă Michelangelo este înfățișat sub masca lui Heraclit, filozoful devenirii.

---

[1] Raffaello Sanzio, *Tutti gli scritti*, Rizzoli, Milano, 1956, p. 29.

[2] *Cf.* E. Wind, *Art and Anarchy*, Faber and Faber, Londra, 1963, pp. 62–64.

Din punct de vedere platonician, o idee capabilă de a fi „cuprinsă" de marmură — așa cum se teoretizează de obicei pe marginea versurilor citate — ar fi apărut ca o adevărată blasfemie. Lucrul acesta părea evident unui contemporan cult al artistului — Benedetto Varchi — care, analizând celebra poezie, spune despre Michelangelo: „...e un nou Apolo și un nou Apelles, nu exprimă cuvinte, ci lucruri, inspirate nu din Platon, ci din Aristotel."[1] „Conceptul", așa cum arată Varchi, înseamnă „acea *formă sau imagine* numită de către unii intenție a tot ce înțelegem să dorim, să facem sau să spunem; care cu toate că e un lucru spiritual (...) este însă *cauza eficientă* a tot ce se spune ori se face. Așa cum spunea și Filozoful (Aristotel, *n.n.*) în a șaptea carte a primei Filozofii (*Metafizica*, *n.n.*): *Forma agens respectu lecti est in anima artificies.*"[2]

Interpretarea în spirit peripatetic pe care o face Varchi în 1549, adică pe vremea în care Michelangelo trăia și era în plină putere creatoare, nu putea avea loc fără consimțământul, tacit, al Maestrului.

În gândirea lui Aristotel, toate lucrurile, indiferent că se află în natură sau sunt produse de mâna omului („a căror devenire e datorată fie naturii, fie artei")[3], prezintă unitatea dialectică între formă și materie: „Producțiile artistice" — spune Aristotel — „sunt acelea a căror formă este în sufletul artistului"[4].

Dată fiind această concepție asupra concordanței de acțiune între modul de actualizare al materiei în obiectele lumii naturale și modul ei de actualizare în creația artistică, nu e de mirare că de nenumărate ori Stagiritul apelează la

---

[1] Benedetto Varchi, *Due lezioni*, 1549, p. XCIV.

[2] *Ibidem.*

[3] Aristotel, *Metafizica*, 1032 a (trad. rom. de Șt. Bezdechi, Editura Academiei R.P.R., București, 1965, p. 232).

[4] *Ibidem.*

exemplul clasic al statuii, sau al patului, sau al casei pentru a ilustra legile existenței obiectelor.

Apropierea poeticii lui Michelangelo de gândirea filozofului grec se poate observa încă din definiția dată picturii și din considerarea Lumii ca „pictură divină". Dar în *Dialogurile* cu Francisco de Hollanda există o uimitoare pledoarie pentru arta considerată ca acțiune, ca mod de formare, ca generală capacitate umană de *a face*. În această pledoarie, vechea doctrină privitoare la „artele mecanice" se împletește cu apologia „desenului", făcută în spirit aristotelic. „Astfel, uneori mă gândesc și-mi închipui că pentru oameni există o singură artă sau știință, iar aceasta este pictura sau desenul, și că toate celelalte nu sunt decât derivatele ei. Desigur, dacă luăm în considerație tot ceea ce se poate face în această viață, vă veți da seama că fiecare, fără să știe, pictează această lume, fie creând și producând noi forme și figuri, fie îmbrăcând veșminte noi, fie construind și ocupând spațiul cu edificii și cu case pictate, fie cultivând câmpia, făcând desene și semne când lucrează pământul, navigând pe mare cu corăbii cu pânze (...), ca de altfel în orice altă operație, gest sau acțiune (...). Deci cine bagă bine de seamă și înțelege va descoperi că operele omului sunt însăși pictura sau o parte din ea."[1] Michelangelo nu uita însă să precizeze: „Pictorul va fi în stare să inventeze ceea ce nu a fost încă descoperit."[2]

Visa să sculpteze o figură colosală direct în stânca unui munte.[3] Raportul dintre formă și materie ia în această dorință-vis dimensiuni demiurgice. Materia este considerată ca existență nedeterminată, ca supremă potențialitate, potențialitatea de a fi actualizată prin unire cu forma. Evoluția figurativă a lui Michelangelo reflectă etapele soluționării acestui raport dialectic. Revoluția pe care o reprezintă arta

---

[1] Michelangelo, în F. de Hollanda, *ed. cit.*, pp. 72–73.

[2] *Ibidem*, p. 73.

[3] Ascanio Condivi, „Vita di Michelangelo Buonarroti", în K. Frey, *Michelagniolo Buonarroti*, Berlin, 1887, p. 31.

sa — în toate expresiile ei: pictură, sculptură ori arhitectură — are ca temei aceeași problematică a raportului cu Universul, care-l domina și pe Leonardo. Dar de data aceasta revoluția va fi totală. Dacă pentru Leonardo între individ și cosmos, între învăluit și învăluitor, între figură și spațiu exista un raport de intercomunicare și, pe plan pictural, figura nu mai stă în spațiu, ci *este* spațiu, pentru Michelangelo (il. 31, 32) învăluitorul e emanație a învăluitului, *este* deci spațiul în expresia sa inițială: ca generator. Spațiul pentru Michelangelo nu e sinonim cu Infinitul. Infinitul are pentru el un sens spațio-temporal, iar conceptul de spațiu nu poate fi înțeles decât în accepția de *topos-locus* caracteristică lui Aristotel.

„Impulsul către infinit" este o constantă și pentru Michelangelo, și se confundă de fapt cu libertatea creatorului. Dacă la Leonardo infinitul însemna în primul rând Natura și se traducea figurativ prin problema spațială a *sfumato*-ului și a perspectivei aeriene, pentru Michelangelo Infinitul capătă o dimensiune temporală, istorică. Orizontul, în operele lui Leonardo, se pierde după munți și văi: este un orizont natural; pentru Michelangelo, încă din prima operă de pictură — *Tondo Doni* (il. 28) —, orizontul se pierde în istorie. Dar cum natura *este*, iar istoria *se face*, opera de artă va fi pentru Leonardo o *spațializare a timpului*, iar pentru Michelangelo, o *temporalizare a spațiului*. În expresia ei majoră, forma, pentru Michelangelo, nu *este*, *devine*. Apelul la muzică în definiția dată picturii apare astfel perfect legitim, iar frecvența „figurii serpentinate" în sculptura sa (ce va face vogă în manierism, dar decăzută în schemă) își găsește tot aici explicația: opera de artă repetă ritmul fundamental al Cosmosului.

În sculptură, marea și perpetua aspirație a lui Michelangelo a fost aceea de a realiza opera drept centru de emanație spațială. Lucrul va avea repercusiuni până și în opera sa de urbanist: în sistematizarea Capitoliului — centru al

Romei — centru al Lumii — nucleul este reprezentat de o statuie — cea a lui Marc Aureliu —, iar sensul centrifug al direcției spațiale e clar indicat în transformarea trapezului pieței într-o elipsă cu un singur centru: statuia.[1]

Evoluția figurativă a sculpturii lui Michelangelo de la *Lupta centaurilor* la *Pietá Rondanini* (il. 33) reflectă aceeași mare căutare a locului figurii. Problema suprafeței-limită, în creația lui Michelangelo, depășește pura problematică formală, pentru a deveni una cutremurător existențială. A sculpta *per forza di levare* înseamnă pentru artist înlăturarea materiei pentru descoperirea formei, dar în clipa desăvârșirii apare o nouă entitate, *locul*, care nu e nici materie și nu poate fi considerat nici formă, și nici unirea dintre cele două. Fiecare statuie în parte apare astfel ca posibilă recuperare a centrului ideal. Multiplicitatea operelor nu implică nici pe departe o concepție pluricentrică a Universului. Este vorba de *aspirația* către centru, și nu de crearea sa. Nu se poate bineînțeles nega aici concordanța cu cele spuse de către Marsilio Ficino în comentariul său la *Banchetul* lui Platon: „...trebuie desigur ca lucrurile create să se strângă în jurul acestui centru al lor și în jurul acestei unități a lor proprii, înainte de a se apropia de Creatorul lor: pentru ca prin propriul lor centru să se apropie de centrul tuturor lucrurilor."[2]

Ca și pentru Nicolaus Cusanus și Leonardo, *centrul* este, în gândirea lui Michelangelo, o entitate metafizică, dar recuperabilă în actul creației. Prin această recuperare a centrului absolut, realizabilă în fiecare operă, actul creator ia dimensiunile unei perpetue repetiții cosmogonice.[1]

---

[1] *Cf.* F. Saxl, „Il Campidoglio durante il Rinascimento: un simbolo dell'idea imperiale", în *La Storia delle immagini*, Laterza, Bari, 1965, pp. 119–137.

[2] Marsilio Ficino, *Asupra iubirii sau Banchetul lui Platon*, trad. rom. de S. Ionescu, Institutul Italian de Filosofie, Societatea Română de Filosofie, București, 1942, p. 21.

[3] Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions. Nouvelle édition revue et augmentée*, Gallimard, Paris, 1969,

Tensiunea cea mai dramatică a acestor căutări se va atinge în cea de-a doua perioadă a activității artistului, și anume începând cu lucrările pentru Capela Medici. Învăluitorul și învăluitul nu mai comunică: tind să devină același lucru.

Concepția spațială a lui Michelangelo își găsește fundamentarea filozofică în gândirea lui Aristotel. Pentru Stagirit, „locul este o suprafață, și ca un vas, și ca un conținător. Locul este, împreună cu lucrul, limitat și limită“[1]. „Locul nu este forma: întrucât conține lucrul; locul nu este materia“[2], el este „limita corpului care conține“[3].

d. Materie, formă, privație. Non-finitul

La fel ca și pentru Aristotel, în poetica lui Michelangelo materia e privită ca potențialitate, iar forma ca act. Opera de artă nu poate fi pur și simplu „formă“, ci doar unitatea dintre formă și materie. Problema majoră devine cea a *locului.* Inexistența formei ca separată de materie era un lucru dovedit și de către Aristotel. E adevărat, forma înseamnă act, dar ca atare nu poate exista fără materia actului. Astfel stând lucrurile, în opera sculptorului forma (actul) actualizează materia (potențialitatea). Dar actul în acest sens nu poate fi privit decât ca *energia*, nu ca *entelehia.* Aceste două accepții date de către Aristotel actului (*energia* — actul privit ca proces, act în curs de înfăptuire; *entelehia* — actul desăvârșit care nu mai include nici o idee de devenire) sintetizează de fapt toată problematica artistică și umană a lui Michelangelo.

---

pp. 30 și urm. [Vezi și ed. rom.: *Mitul eternei reîntoarceri: arhetipuri și repetare*, trad. de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, Univers Enciclopedic, București, 1999 — *n.ed.*]

[1] Aristotel, *Fizica*, 212 a, trad. rom. de N. I. Barbu, Editura Științifică, București, 1966, p. 91.

[2] *Ibidem*, 209 b, p. 84.

[3] *Ibidem*, 212 a, p. 90.

Toată forța sa de creație este închinată descoperirii Formei ca Esență. Dar își dă seama că atingerea Formei prin sculptură este o imposibilitate. Atât timp cât va fi legată de materie, Forma va fi în veșnică devenire și se va defini prin negație, și nu în mod absolut. Se va realiza de fapt ceea ce Aristotel numea *privație* și nu Forma. Problema *non-finitului* face parte integrantă din acest proces. Ceea ce artistul obține nu este formă, ci *privație*. *Privația* este dublă negație: *nu mai e* materie, *nu e încă* formă. Dar materia ne apare astfel nu ca o ne-existență absolută, ci ca una relativă. Obiectul ca unitate dialectică între formă și materie nu provine dintr-o ne-existență sinonimă cu neantul, ci dintr-o ne-existență potențial existentă. La fel, forma realizată nu reprezintă existența absolută, ci doar una relativă. Dar pentru Aristotel, ca și pentru Michelangelo, „privația este *într-un* fel formă"[1] (*subl. n.*). Iar din punct de vedere artistic, *privația* se integrează în problematica *locului*. Dar acest fel de formă — privația — este supusă devenirii. Așa cum existența umană ia caracterul absolut al totalității în clipa în care se încheie, *e totală* în clipa în care *nu mai e*, tot așa Forma absolută ar trebui să distrugă complet materia; dar exact în acea clipă ar înceta să mai existe ca formă.

Problema artă–viață va apărea mai ales în poeziile lui Michelangelo, dar se poate deduce și din opera sa plastică: adevărata operă nu e *in-finită* — așa cum o vede Leonardo —, nici *finită* — așa cum o concepuse întreaga artă a Quattrocento-ului (și chiar și Michelangelo tânăr) —, ci *non-finită*. Așa cum și existența umană, atât timp cât e, e *non-finită*.

Ca opera să fie într-adevăr finită, să fie pură formă, ar trebui să se distrugă total materia. Tendința e vizibilă în ultima operă a lui Michelangelo — *Pietá Rondanini* (il. 33) —, dar, cum și acest lucru apare ca o imposibilitate, singurul mod de a depăși *energia* prin *entelehia* — actul desăvârșit —

[1] *Ibidem*, 193 b, p. 71.

este moartea. Ultimele poezii ale lui Michelangelo reflectă tocmai această cutremurătoare constatare:

„Ajuns-au anii, cursul vieții mele,
fragilă barcă-n larg pe mări profunde,
în portul nostru-al tuturor, pe unde
dăm seamă toți de bune și de rele.
Azi știu c-a fost sortită să mă-nșele
văpaia închipuirilor fecunde
ce-n însăși fantezia mea se-ascunde:
căci idol mi-am făcut din artă. Stele,
doruri și vise ce-o s-ajungă toate
acum când două morți îmi stau în față?
Una m-a prins, cealaltă stă s-apuce.
Nici dalta, nici penelul nu mai poate
s-aline duhul meu cuprins în brață
de cel ce ni le-a-ntins murind pe cruce."[1]

4. Michelangelo și manierismul

Cu Michelangelo, experiența estetică este împinsă până la limită. Se depășește însuși conceptul de formă, iar arta devine *perpetua aspirație către Forma universală*. Michelangelo reprezintă astfel un *unicum* absolut în toată istoria artei. Această tentație a imposibilului, care l-a dominat toată viața, decade însă brusc în conștiința urmașilor săi. Manierismul își găsește în Michelangelo, ca și în Rafael, unul dintre părinții direcți, dar ne aflăm de fapt în fața unui fenomen epigonic, și lucrul trebuie subliniat în pofida justei și necesarei reevaluări de care s-a bucurat manierismul în ultimii ani. În ceea ce privește raportul cu Michelangelo, confuzia este una dintre cele mai frecvente: manierismul, în loc să vadă în opera sa maxima aspirație către imposibilul Formei, vede pur și simplu maximumul de desăvârșire formală. Facem

[1] Michelangelo, *Rime*, trad. rom. de Eta Boeriu, Editura Dacia, Cluj, 1975.

din nou apel la Aristotel: „Reiese limpede" — scrie filozoful — „că forma, sau oricare ar fi numele ce trebuie să-l dăm figurii realizate în materia sensibilă, nu e supusă devenirii, nici nu se naște, ca și în cazul esenței, căci ea, adică forma, e ceea ce ia naștere în alt lucru, datorită fie naturii, fie artei, fie unei putințe, iar ceea ce se face este de pildă o sferă de aramă, căci e făcută din aramă și din forma sferică"[1]. „Sferitatea" deci nu se poate produce: vom avea întotdeauna de-a face cu „o sferă de ceva". Dar dacă acest lucru însemna un adevăr teribil pentru Michelangelo, pentru manieriști este un nonsens. Dacă pentru Michelangelo *figura serpentinata* reprezenta *sumum*-ul autodefinirii spațiale a operei, pentru manierism ea va fi privită ca însăși „spiralitatea"[2].

După Michelangelo, o „evoluție" artistică devine un absurd. De acest lucru este pe deplin conștient și Vasari, care în *Viețile* sale îl așază pe Michelangelo ca punct de maximă înălțime, după care se ia în considerație mișcarea ascendentă a evoluției anterioare a artei și cea descendentă a artei postmichelangiolești. Problema fundamentală a teoriei artistice a manierismului nu va fi căutarea unor legi formale, ci una cu mult mai gravă: „E posibilă în general creația artistică."[3] Salvarea vine de la teoria „ideii"; și este vorba de o soluție extremă: arta poate subzista doar dacă renunță la reprezentarea naturii în favoarea *reprezentării ideii.*

Arta Renașterii nu operase nici cu concepte, nici cu idei, ci cu imagini, cu forme. Acest lucru, de care au fost pe deplin conștienți și Leonardo, și Michelangelo, a dus la epuizarea valorică a unei direcții de reprezentare artistică. Problema imaginii și a formei la Leonardo și la Michelangelo atinge cea mai înaltă intensitate. *Reprezentarea ideii* pe care o introduce manierismul nu înseamnă un pas înainte, ci o involuție:

---

[1] Aristotel, *Metafizica*, 1033 b, p. 237.

[2] *Cf.* G.B. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura* (1584), Saverio Del Monte, Roma, 1844, vol. I, pp. 22–25.

[3] *Cf.* E. Panofsky, *Idea...*, *op. cit.*, p. 62.

o încercare de a salva *in extremis* arta prin contaminarea imaginii cu ideea.

Dar e pe deplin adevărat că, într-o epocă în care Revoluția copernicană mutase centrul universului de pe Terra, iar omul devenise un rod al hazardului, într-o epocă de revoluție a mentalității religioase sub impulsul Reformei lui Luther, dificultățile în formarea unei *imagini a lumii* sunt justificate. Reprezentarea artistică își mută deci focarul de atenție de la *lumea ca natură* la *lumea ca interioritate*, de la obiect la subiect. Conștiința istorică a lui Michelangelo a fost puntea de legătură.

În manierism, imaginea se conceptualizează într-un simbol culturalist și intelectualist. Arta pierde din funcția reprezentantivă pentru a se integra într-una comunicativă. Teoria picturii ca limbaj, care dominase întregul Ev Mediu, revine în manierism, e drept, sub o altă înfățișare. Nu mai este vorba de o valoare doctrinală fixă atribuită sintagmelor iconografice, ci de o valoare semnică a formalismului. Pasajele din *Dialogurile cu Michelangelo*, unde se vorbește despre asemănarea literelor cu pictura sau despre pictură ca limbaj universal[1], sunt deja, ca problematică, strict manieriste.

E adevărat, aceste considerații nu-i aparțin lui Michelangelo, ci unui personaj secundar, Lattanzio, fapt care îndreptățește și mai mult afirmația că nu atât părerile teoretice ale lui Michelangelo, cât atmosfera în care sunt ele puse se apropie de poetica manierismului. Când Lattanzio spune că pictura și scrierea sunt „două surori inseparabile care, dacă le-am despărți una de cealaltă, nu ar mai fi nici una perfectă, chiar dacă se pare că epoca prezentă le-a despărțit într-un anumit fel"[2], nu suntem decât la un pas de elogiul hieroglifelor egiptene făcut de Cesare Ripa în a sa *Iconologia*, adevărată biblie a manierismului, care vedea în arta egipteană știința

[1] *Cf.* F. de Hollanda, *ed. cit.*, p. 74.
[2] *Ibidem.*

perfectă de a combina imaginea cu funcția de comunicare conceptuală.[1]

Dacă Evul Mediu a fost dominat de sloganul lui Grigore cel Mare *pictura quasi scriptura*, manierismul va fi martorul aceleiași decăderi a formei în semn. *Desenul* (și poate vechea etimologie românească — *desemnul* — ar reda mai bine noțiunea) devine termenul-cheie în orice scriere teoretică a epocii. În *Dialogurile* cu Francisco de Hollanda, elogiul desenului făcut de către Michelangelo e încă de inspirație quattrocentescă: „Desenul (...) are o valoare în sine și e izvorul și substanța picturii, a sculpturii, a arhitecturii ca și a oricărui alt mod de a picta și este rădăcina tuturor științelor."[2]

În teoria artistică manieristă, „desenul interior" (la Federico Zuccaro) va deveni premisa „cunoașterii și creării oricărei forme"[3], iar la Lomazzo, premisa reprezentării unui obiect va sta în posesiunea intelectuală a artistului asupra „unei idei și forme"[4] a acelui obiect.

S-ar putea face un pas înainte în înțelegerea manierismului dacă problematica sa ar fi studiată conform observațiilor kantiene cu privire la „schematismul transcendental". Dar cum acest lucru ar depăși cu mult limitele acestor „note introductive", ne vom limita doar la câteva observații necesare circumscrierii rolului pe care Michelangelo l-a avut în apariția manierismului.

Michelangelo propune o soluție extremă în realizarea *imaginii*.[5] Manierismul marchează o tentativă de recuperare

---

[1] Cesare Ripa, *Iconologia overo Descrittione di diverse Imagini cavate dall'antichità & di propria inventione*, Roma, 1603, ed. în facsimil, G. Olms, Hildesheim — New York, 1970, pp. VII–VIII.

[2] Apud F. de Hollanda, *ed. cit.*, p. 101.

[3] Federico Zuccaro, *Idea de'scultori, pittori et architetti*, Torino, 1607.

[4] G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura* (1584), Saverio Del Monte, Roma, 1844, vol. 1, p. 8.

[5] Din nou, cu riscul repetării, amintim că, așa cum arătase Benedetto Varchi, *Il concetto* în accepția michelangiolescă înseamnă „formă

a unei unități originare: imagistică și conceptuală în același timp. Michelangelo atinge cel mai înalt grad de realizare a imaginii prin fundamentala sa intuiție a temporalității: „Imaginea pură (...) a tuturor obiectelor simțurilor, în general, este timpul."[1] Faptul apare evidențiat la nivel iconografic în seria *Noaptea — Ziua — Aurora — Amurgul* din Capela Medici, precum și în problematica morții din sonete, și se împlinește la o înaltă tensiune existențială în operele ultime, unde rezolvarea e dată de către *non-finit* și de către *spiralism*. Manierismul, în schimb, operează o restrângere a imaginii universale michelangiolești asupra conceptului. Unitatea imagistico-conceptuală a „schemei" este dată de teoria „desenului".

S-a vorbit mult despre un „nou Ev Mediu" reprezentat de arta manierismului, dar, în ciuda similitudinilor, problematica e clar diversă: ne aflăm în fața a două aspecte total opuse. În Evul Mediu imaginea nu se desprinsese de concept, în manierism e vorba de o reîntoarcere, tipică oricărei epoci de decadență, când arta și filozofia își pierd autonomia de expresie. Marea vogă a manierismului în epoca modernă își găsește poate tocmai aici explicația. În contextul epocii însă, manierismul se integrează prin caracteristicile sale cele mai importante în atmosfera culturală care reactualizează acea dispută „în jurul imaginilor" ce stăpânise Evul Mediu timpuriu. Spiritul Reformei și al Contrareformei cuprinde în raza sa de acțiune și problema artei, fără ca aceasta să însemne că originea noii orientări a conceptualizării imaginii s-ar afla într-o strictă determinare religioasă. Primele manifestări ale manierismului au loc înainte cu câțiva ani de difuzarea tezelor lui Luther și cu mult timp înainte de începuturile mișcării contrareformiste. Dar, ca orientare de principiu,

---

sau imagine". V. în F. Zuccaro, *Scritti d'arte*, Olschki, Florența, 1961, pp. 149 și urm.

[1] I. Kant, *Critica rațiunii pure*, trad. rom. de N. Bagdasar și E. Moisuc, Editura Științifică, București, 1969, p. 175.

manierismul se leagă, incontestabil, de criza artistică ce va izbucni în mod evident odată cu mișcările religioase ale timpului. „Posibilitatea sau imposibilitatea creației artistice", dilema fundamentală a teoriei estetice manieriste și consecință a unei civilizații imagistice ajunse la un punct-limită, se va constitui ca o paralelă a dilemelor ce apar în sânul noilor direcții religioase. Reforma neagă posibilitatea reprezentării istoriei sacre în imagini artistice. Operația de văruire a vechilor interioare, altădată decorate, conține (chiar dacă în sens negativ) una dintre cele mai semnificative atitudini față de artă din întreaga perioadă. Prin însuși actul văruirii se pune accentul pe *absența imaginilor*. Interioarele primelor biserici protestante nu sunt pur și simplu nedecorate, ci diferențierea materială a vechilor imagini este ascunsă și unificată de stratul de var. Ni se prezintă astfel un fel de preludiu al „imaginii non-obiectuale", despre care va vorbi unul dintre inițiatorii abstracționismului secolului XX. În fața istoriei sacre, spun promotorii Reformei, este inutilă redarea figurativă: singura soluție este alba tăcere a zidului.

Contrareforma italiană pune și ea în mod acut sub semnul întrebării statutul imaginilor, dar în cele din urmă (sesiunea a XXV-a a Conciliului din Trento, 1563) acestea sunt salvate doar printr-o mare concesie făcută autorității teologice.

După două secole de înflorire a unui spirit artistic raționalist „păgân", arta poate supraviețui în ochii autorităților doar printr-o aservire totală la canoanele Conciliului. Artistul trebuie să se supună îndrumărilor bisericii, astfel încât pictura să devină importantă în primul rând prin capacitatea de comunicare a conținutului religios și prin emoția religioasă ce o trezește în privitor.

Pictura manierismului, ca orientare principală, va avea tocmai caracterul simbolic și alegoric pe care Biserica Catolică îl cerea artei, chiar dacă acest caracter ia naștere într-un proces intim al creației artistice. Decretele privind arta, emise de Conciliul din Trento, conțin atât elemente

tipice ale culturii manieriste, cât și elemente antimanieriste. Arta lui Michelangelo, în schimb, se apropie de pozițiile exprimate pe plan religios de inițiatorii Reformei.[1] Ne aflăm bineînțeles în zone spirituale diferite, dar, în cadrul tendințelor generale ale epocii, arta sa, prin dramaticele întrebări asupra șanselor de realizare ale Formei Universale, se află destul de aproape de soluțiile extremiste ale lutheranilor.

Poziția lui Michelangelo este cea a artistului de la sfârșitul Renașterii. Religiozitatea lui ține mai mult de experiența juvenilă a întâlnirii cu Savonarola[2] decât de ofensiva catolicismului din Cinquecento. La aceasta se adaugă fără îndoială și influența gândirii Reformei germane, pătrunsă în Italia prin intermediul lui Juan Valdés, pe care Vittoria Colonna îl cunoscuse probabil personal.

Cuvintele cu privire la rolul religios al artei, pe care Francisco de Hollanda le atribuie lui Michelangelo, conțin desigur falsificări menite să justifice — în condițiile timpului — importanța gândirii și a artei marelui maestru. Concepția artistului este departe de dogmatismul epocii. Sondând legile „creativității", Michelangelo ni se înfățișează în atitudinea paradigmatică a spiritelor renascentiste care substituie raportului Om–Divinitate pe cel Prometeu–Zeus.

5. Sub semnul lui Saturn

„A fost în felul său de a vorbi foarte ascuns și ambiguu, lucrurile având pentru el aproape întotdeauna două sensuri", scria Vasari în încheierea biografiei sale închinată lui Michelangelo.[3] Iar Condivi notează: „Mulți îl consideră orgolios, alții excentric sau nebun."[4] Artistul însă se autodefinește

---

[1] A se vedea acum R. de Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Laterza, Roma–Bari, 1978.

[2] *Cf.* Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Clarendon, Oxford, 1956, pp. 57–60 și 83.

[3] Prima ediție a *Vieților* (1550).

[4] A. Condivi, *op. cit.*, ed. Frey, p. 59.

nemico di me stesso („mie însumi dușman"). Se zugrăvește în *Judecata de apoi* ca simplu înveliș uman în cădere inexorabilă spre infern, iar în ultimele poezii obsesiv modulate pe tema morții ajunge să-și nege până și opera, incapabilă de realizarea *Entelehiei.*

Sub această înfățișare ni se arată artistul și în *Dialogurile* lui Francisco de Hollanda. Ajunge să amintim replica dată de către Michelangelo observației pictorului portughez asupra ignoranței în materie de artă a curților iberice: „bine fac", răspunde artistul cu una dintre acele replici încărcate de ironie pe care contemporanii le cunoșteau și de care se temeau în aceeași măsură.

Acestea au fost probabil motivele care l-au determinat pe Lomazzo în a sa *Idea del tempio della pittura* să-l așeze simbolic pe Michelangelo sub semnul lui Saturn, în timp ce Rafael și Leonardo au ca simbol pe Venus și respectiv pe Hermes.

Literatura renascentistă dedicată elementului saturnin este extrem de bogată: dar toate speculațiile asupra saturnismului se reduc, în ultimă instanță, la câteva trăsături generale: cel născut sub semnul planetei Timpului e consacrat activității imaginative. Atitudinii contemplativ-poetice îi corespunde temperamentul melancolic. Dar, și aici este punctul cel mai important, temperamentul melancolic primește în cadrul gândirii renascentiste atributele unui adevărat *ingenium* corespondent valoric cu *Sapientia*, având însă o calitate imaginativă, așa cum aceasta din urmă e una speculativ-conceptuală. Astfel, în opera lui Marsilio Ficino melancolia devine condiția esențială pentru toți *musarum sacerdotes*, pentru toți slujitorii muzelor. Motivul va avea diverse interpretări, mai ales în arta nordică de la Dürer (*Melancolia I*, il. 57, *Visul doctorului*, il. 76) la marele contemporan al lui Michelangelo, Bruegel, unde a-sociabilitatea artistului va fi apropiată de cea a nebunilor și a infirmilor, iar zborurile îndrăznețe vor fi întotdeauna amenințate de o simbolică prăbușire — prăbușirea lui Icar.

Este neîndoielnic faptul că imaginea lui Michelangelo, așa cum se desprinde din *Dialogurile romane*, este impregnată de saturnism. Caracterul intimist al confesiunilor din *Sonete* (*La mia allegrezza è la malinconia* etc.) ne este completat de această mărturie.

Saturn — Timpul își devoră propriii copii. Cel ce se află în puterea acestui semn se dedică în întregime căutării permanenței în devenire.

Opera lui Michelangelo ridică la rangul de simbol lupta dintre spirit și materie. *Non-finitul*, expresia cea mai emblematică a artei sale, nu instaurează un raport de negare reciprocă, ci unul dialectic de interdeterminare.

În conceperea temporalității, Michelangelo pleacă de la conjuncția dintre formă și *locus*. *Locus*-ul se realizează prin *devenirea* formei din materie, *devenire* ce are culmea extatică într-o *clipă* — clipa săvârșirii. Astfel, timpul la Michelangelo e privit ca o funcție a clipei, ca o prelungire a unei prezențe extatice — prezența operei într-un dublu sens: spre trecut și spre viitor. Măreția lui stă tocmai aici: în aceea de a fi reușit, ca nimeni altul, să realizeze prin creația artistică proiectarea unui *hic-nunc* în eternitate.

Contemporanii l-au considerat pe Michelangelo unul dintre slujitorii zeului Timp, pentru care existența individuală își pierde din importanță: contează ceea ce rămâne și devine astfel bun al tuturor.

Mărturiile vieții lui Michelangelo se concentrează toate în aceeași mare lecție: actul creator ca maximă expresie a libertății umane.

VI

Testamentul lui Pontormo. Introducere la o poetică alchimică[1]

1. Testamentul lui Pontormo

Când a primit comanda decorării Corului de la San Lorenzo, Pontormo voia — pe cât se pare — să-l întreacă pe însuși Michelangelo. A lucrat timp de unsprezece ani, „ștergând, cizelând, distrugând, recizelând", cum avea să spună mai târziu malițiosul Milizia[2], fără a ajunge însă la capătul calvarului. După moartea maestrului, decorația a fost rapid terminată de elevul preferat, Bronzino.

Dată fiind amploarea operei, distrusă după cum se știe în veacul al XVIII-lea, nu au lipsit, în vremea noastră, tentativele de reconstituire ipotetică a tramei iconografice, fapt datorat fără îndoială și reînnoirii gustului pentru isprăvile primilor manieriști florentini.

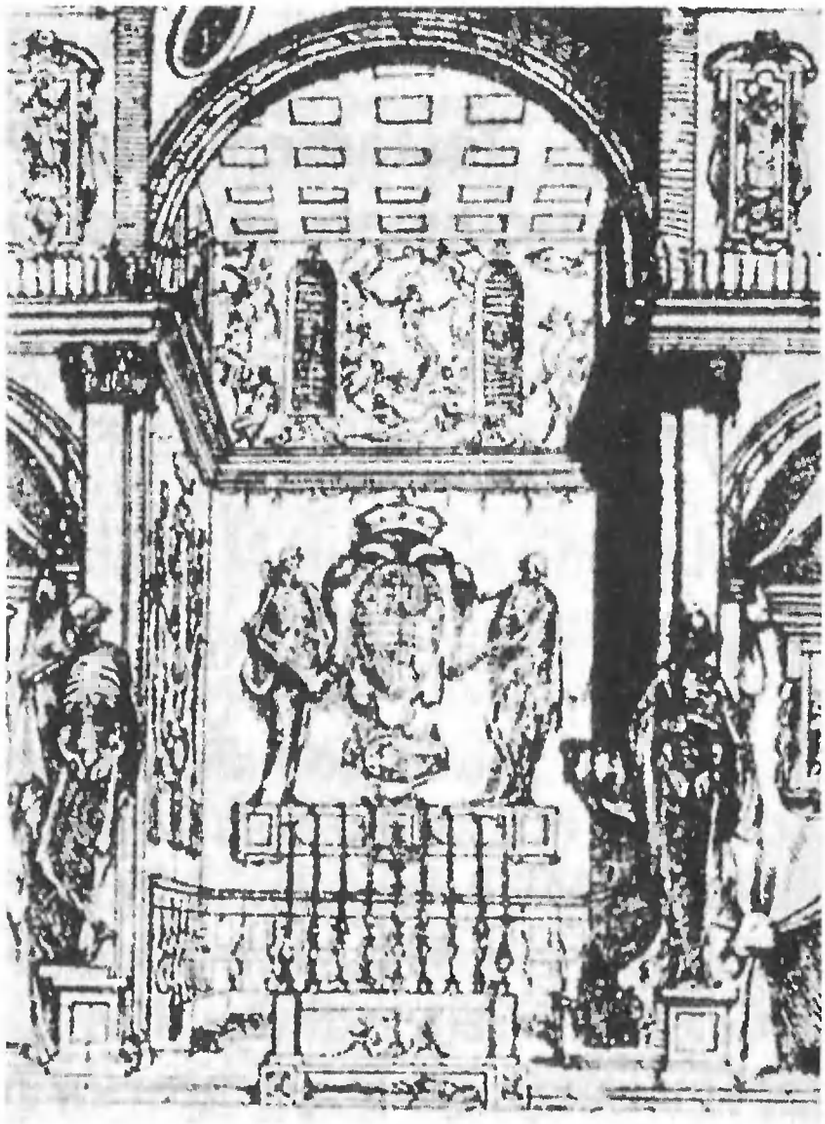
Aproximativ treizeci de desene pregătitoare (fig. III–XVIII), schițele din marginea celebrului *Jurnal* (fig. II), mărturiile lui Vasari sau ale acelora[3] care au văzut frescele *in situ*, înainte

---

[1] Acest articol a apărut sub titlul „La sigla del Pontormo: il programma iconografico del coro di San Lorenzo", în revista *Storia dell'Arte*, vol. 38–40 (1980), pp. 241 și urm. El reia, cu îndreptări și adăugiri ample, o parte din ideile expuse în cartea noastră *Pontormo și manierismul*, Meridiane, București, 1978. Citatele din *Jurnalul* lui Pontormo, *Viața* lui Vasari etc. urmează versiunea din cartea mai sus citată.

[2] Francesco Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno*, II, 1797, p. 135.

[3] Agostino Lapini, *Diario fiorentino*, Florența, 1596 (ed. O. Corazzini), Florența, 1900, p. 122; Francesco Bocchi, *Le bellezze della*



I. Autor anonim, *Corul bisericii San Lorenzo în 1598*, Albertina, Viena.

de refacerea Corului în 1742 și — în fine — gravura de la Albertina, datată 1598, care reprezintă Corul de la San Lorenzo[1] (fig. I) — toate acestea au permis formarea unei imagini generale a ceea ce trebuie să fi fost testamentul pictural al lui Pontormo. Cele mai importante contribuții privitoare la iconografia operei, și anume cea inițială a lui Clapp[2],

---

città di Fiorenza... scritte già da m. Francesco Bocchi ed ora da m. Giovanni Cinelli ampliate e accresciute, Florența, 1677, pp. 515 și urm.; Raffaele Borghini, *Il Riposo*, Florența, 1584 (ed. 1730), p. 396; Ferdinando Leopoldo del Migliore, *Firenze città nobilissima illustrata*, Florența, 1677, p. 166; A. Cirri, „Le Chiese di Firenze e dintorni: Sepoltario", V, Florența, Biblioteca Nazionale, Ms. 2368, în Janet Cox-Rearick, *The Drawings of Pontormo*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1964, p. 323, n. 6.

[1] Gravura a fost publicată de Charles de Tolnay, „Les fresques de Pontormo dans le chœur de San Lorenzo à Florence", în *Critica d'Arte*, XXXIII, 1950, pp. 38–52.

[2] F.M. Clapp, *Jacopo Carucci da Pontormo. His Life and Work*, Yale University Press, New Haven-Londra, 1916, pp. 263 și urm.

cea fundamentală a lui De Tolnay[1], revizuirile aduse de Janet Cox-Rearick[2], de Anna Forlani-Tempesti[3] sau de K.W. Forster[4], nu au reușit să circumscrie substanța iconografică a decorației, care trece încă drept o variantă — e drept cam bizară — a *Judecății de apoi.*

Vasari descrie astfel decorația Corului: „...Făcu el în partea de sus mai multe scene din *Facerea lui Adam și a Evei*, cum mușcă el din fructul oprit, izgonirea din rai, lucrarea pământului, jertfa lui Abel, moartea lui Cain, binecuvântarea seminției lui Noe și cum desenează el planul și măsurile arcei. După care, într-una din fațadele de jos, care e lungă de cincisprezece brațe în fiecare parte, a făcut scena Potopului, unde se văd o grămadă de trupuri înecate și fără viață, și pe Noe care vorbește cu Domnul. Pe cealaltă parte a pictat învierea morților din a noua și ultima zi, într-o asemenea învălmășeală, încât nici de s-ar întâmpla cu adevărat nu ar fi atât de vie, ca să spunem așa, cum a pictat-o Pontormo. În fața altarului, între ferestre, adică pe fațada din mijloc, se află pe fiecare parte câte un șir de nuduri care se țin de mâini și se cațără unul pe celălalt pentru a sui spre rai, ieșind din pământ unde se află mulți morți care îi însoțesc, iar la capătul fiecărui registru se află doi morți îmbrățișați, în afară de picioarele și brațele cu care țin două torțe aprinse. În vârful fațadei, deasupra ferestrelor, l-a făcut pe *Christos in maestas*, care, înconjurat de mulți îngeri, toți goi, reînvie morții pentru a-i chema la judecată... iar dedesubt se află Dumnezeu tatăl, care îi face pe Adam și pe Eva... În afară

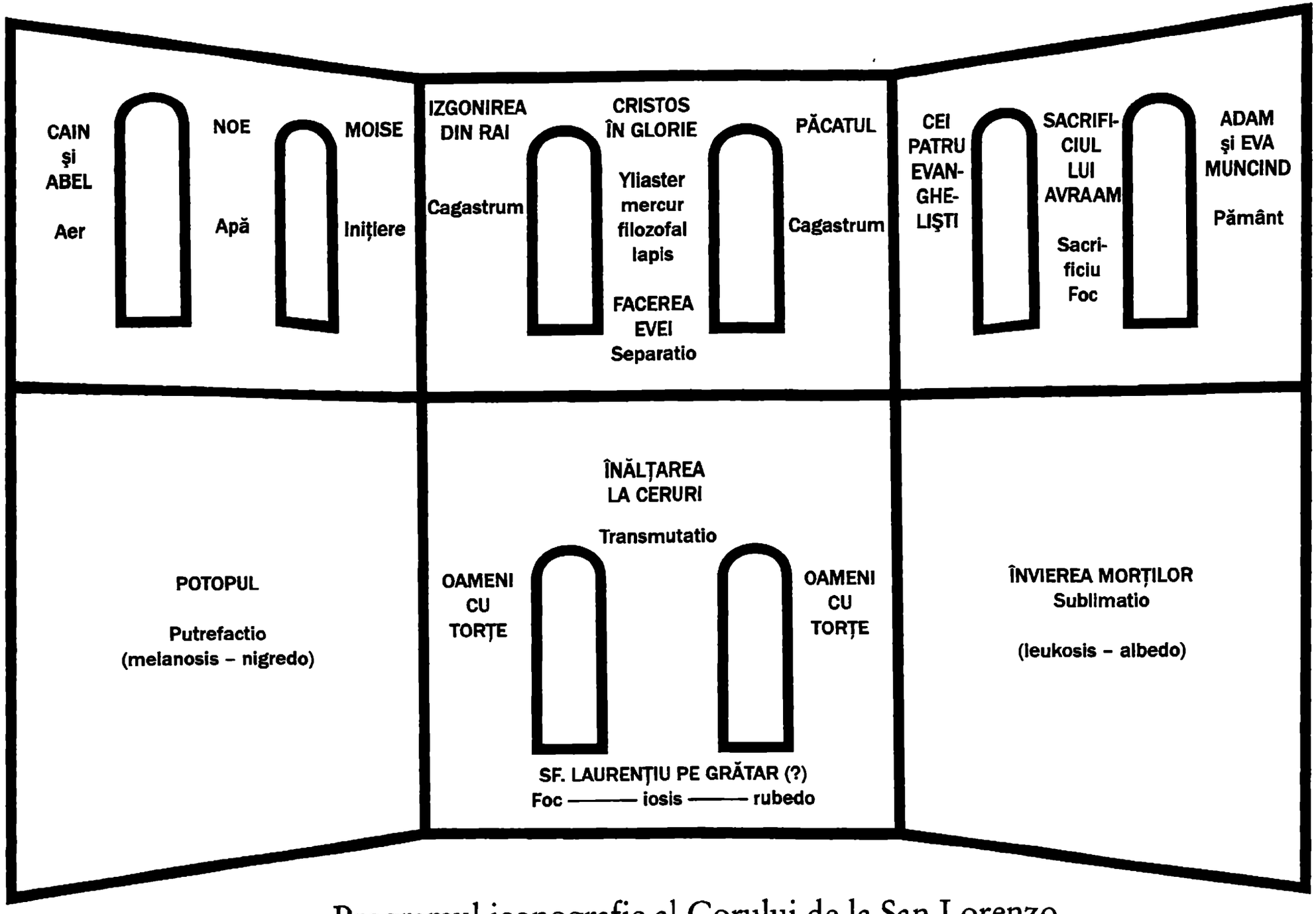
---

[1] Ch. de Tolnay, *op. cit.*, și „Un disegno sconosciuto del Pontormo a Bergamo. Postilla a « Gli affreschi del Pontormo nel Coro din San Lorenzo a Firenze »", în *Critica d'Arte*, LVI, 1963, pp. 43–45.

[2] Janet Cox-Rearick, *op. cit.*, pp. 318–344.

[3] Anna Forlani-Tempesti, „Note al Pontormo disegnatore", în *Paragonne*, XVIII, n. 207/27, 1967, pp. 70–86.

[4] Kurt W. Forster, *Pontormo. Monographie mit kritischem Katalog*, Bruckmann, München, 1966, pp. 91–98 și 153–154.



Programul iconografic al Corului de la San Lorenzo

de aceasta, într-unul din colțuri se găsesc cei patru evangheliști, nuzi, cu cărțile în mână..."[1]

Bocchi, având prilejul să privească opera în integritatea ei, ne dă câteva detalii în plus: „(În scena Potopului) se văd câțiva oameni scăpați de furia apelor în vârful unui munte, reprezentați cu multă măiestrie; ei se află în tovărășia lui Noe, au gesturi frumoase și un desen măreț, dovedind cât de înaltă era arta acestui pictor deosebit... Sfântul Laurențiu nud, întins pe grătarul de tortură, înconjurat de câțiva *putti*, e făcut de mâna lui Bronzino..."[2]

A. Cirri, în descrierea publicată de doamna Cox-Rearick, ne oferă amănunte importante cu privire la registrul superior: „În partea superioară el a pictat, la dreapta, felurite scene cu *Adam și Eva* și *Jertfa lui Avraam*. La stânga, *Moartea lui Cain* și *Povestea lui Noe*. În partea inferioară: *Potopul universal*, *Noe care vorbește cu Dumnezeu* și *Judecata de apoi*. În fața altarului a înfățișat felurite nuduri care se ridică, unul pe spinarea celuilalt, pentru a ajunge în rai... iar în colțuri *Cei patru evangheliști*."[3]

Coroborând cele trei mărturii principale, putem identifica titlurile la majoritatea scenelor pictate în absida de la San Lorenzo și, uneori, așezarea lor.

---

[1] Giorgio Vasari, „Viața lui Iacopo da Pontormo", în V.I. Stoichiță, *Pontormo și manierismul*, Meridiane, București, 1978, pp. 158–160.

În *Viața lui Bronzino*, Vasari (*Le Vite...*, *op. cit.*, VII, p. 602) adaugă: „Cum la moartea sa Iacopo Pontormo a lăsat neterminată capela de la San Lorenzo, și cum ducele a poruncit ca ea să fie dusă la bun sfârșit de către Bronzino, acesta a terminat în scena Potopului multe dintre nudurile care lipseau în partea de jos; în cealaltă parte, unde în zona de jos lipseau multe figuri din scena Învierii, el le-a terminat, ieșindu-i toate nespus de frumoase și în maniera în care se pot încă vedea; iar jos, între ferestre, într-un spațiu rămas nepictat, el a dus la bun sfârșit un Sfânt Laurențiu pe grătarul de tortură, înconjurat de câțiva *putti*..." Acest Sfânt Laurențiu, după cum rezultă din *Jurnalul* lui Pontormo, fusese deja închipuit de Maestru, fapt confirmat și de desene.

[2] Fr. Bocchi, *ibidem*.

[3] J. Cox-Rearick, *ibidem*.

În registrul superior (*nella parte di sopra*) se aflau, după Vasari: *Facerea lui Adam și a Evei*, *Păcatul originar*, *Izgonirea din rai*, *Adam muncind* („lucrarea pământului"), *Jertfa lui Abel*, *Moartea lui Cain*, *Binecuvântarea seminției lui Noe*, *Plănuirea Arcei*, *Cei patru evangheliști*.

În registrul inferior, Pontormo a făcut *Potopul* și *Noe care vorbește cu Dumnezeu* (pe unul dintre pereții laterali), *Învierea morților* (pe celălalt perete lateral) și, în fine, „un șir de nuduri... care se ridică, unul pe spinarea celuilalt, pentru a ajunge în rai". Vasari, confirmat de Cirri, ne dă câteva amănunte și cu privire la amplasarea acestei reprezentări: ea se află în fața altarului, între ferestre. În fruntea acestui șir de figuri se află „doi morți cu două torțe aprinse". Este vorba, pe cât se pare, de reprezentarea *Înălțării sufletelor la ceruri*.

În partea cea mai înaltă a Corului se afla *Cristos în glorie înconjurat de îngeri*, sub care se găsea scena *Facerii lui Adam și a Evei*. Pe una din părțile laterale (care anume, nu se precizează, dar se înțelege că ne aflăm în registrul superior), se aflau *Cei patru evangheliști*.

Mărturia lui Bocchi ne aduce o completare însemnată a descrierii vasariene. Este vorba despre scena *Martiriului Sfântului Laurențiu*, așezată în registrul inferior, conform proiectului lui Pontormo, dar realizată, după moartea sa, de către Bronzino. O altă completare privește prezența unei alte scene așezate, probabil, în registrul superior, și anume cea a *Jertfei lui Avraam*.

În sfârșit, Cirri lămurește mare parte din așezarea scenelor din registrul superior. Pe peretele drept se găseau *Adam și Eva muncind* și *Jertfa lui Avraam*, iar pe peretele stâng erau înfățișați *Cain și Abel* și *Episoade din viața lui Noe*.

Cea de-a patra mărturie însemnată are un caracter pur vizual. Este vorba despre gravura de la Albertina, publicată de către De Tolnay, și care reproduce împodobirea Corului cu ocazia funeraliilor organizate de marele duce Ferdinand în memoria lui Filip II, regele Spaniei, la 12 noiembrie 1598.

Intenția acestei gravuri era de a reproduce aspectul festiv al absidei. Cu toate acestea, se pot întrezări și câteva din scenele pictate de Pontormo, care la acea vreme se aflau încă *in situ*. Registrul inferior este acoperit de stemele Spaniei și ale lui Filip II. Decorația din partea de sus este ceva mai vizibilă și, ținând seama că o gravură, de obicei, apare răsturnată stânga–dreapta, putem deduce câte ceva cu privire la programul iconografic al decorației lui Pontormo.

Compoziția registrului superior este destul de clară, mai ales în ceea ce privește partea centrală. Între cele două ferestre făcute de Brunelleschi se găsesc: în apropierea cornișei inferioare, *Facerea Evei* (și nu, cum din prea mare grabă transcrie Vasari, *Facerea lui Adam și a Evei*). Deasupra se află figura lui *Dumnezeu Tatăl* și a lui *Cristos înconjurat de îngeri*. Pe fâșia destul de îngustă care se află între ferestre și cornișă se găsesc câte doi *putti îmbrățișați* (sub fiecare fereastră câte o pereche). La stânga îi vedem pe *Adam și Eva izgoniți din rai*, iar la dreapta *Păcatul originar*, înfățișat într-o compoziție de o accentuată verticalitate: sus, pomul păcatului și șarpele cu chip de femeie; la mijloc, Eva primind fructul oprit și, mai jos, Adam. Pereții laterali ai registrului superior rămân indescifrabili în această gravură. Apare totuși un amănunt de mare importanță. Fiecare dintre acești pereți este forat de câte două ferestre, fapt care, fără îndoială, imprima o repartizare obligatorie a scenelor în spațiile rămase libere.

Cea mai mare parte a secvențelor amintite de documentele scrise sunt cunoscute din desenele pregătitoare rămase de la Pontormo. Aceste scene sunt: *Facerea Evei* și *Cristos în glorie* (Uffizi, n. 6609 F, fig. III), *Izgonirea din rai* (Kupferstich-Kabinett, Dresda, N.C. 65, Uffizi, n. 6715 F, fig. V), *Păcatul originar* (gravura de la Albertina, fig. I), *Cain și Abel* (Uffizi, n. 6739 Fr, fig. VI), *Cei patru evangheliști* (Uffizi, n. 6750 F, fig. VIII), *Adam și Eva muncind* (Uffizi 6515 F, 6535 F și 6560 F, fig. VII), *Jertfa lui Avraam* (Uffizi 6568, fig. X și Accademia Carrara, Bergamo, 2357, fig. IX),

Înălțarea sufletelor la ceruri (Gallerie dell'Accademia, Veneția, n. 550, fig. XIV), *Potopul și Învierea morților* (mai multe desene, fig. XII, XIII, XVII, XVIII care prezintă o oarecare dificultate în identificarea precisă a uneia sau alteia dintre aceste două scene: Uffizi 462, 6684 F, 6752 Fr, 6582 Fr, 6752 Fr, 6640 F, 6735 F, 6560 F, 6650 F, 6714 F, 17410 F).

Între scenele menționate de către Vasari, Bocchi și Cirri rămâne fără desen pregătitor cunoscut doar *Binecuvântarea seminției lui Noe* (și de asemenea figura patriarhului, amintită ca fiind prezentă în scena *Potopului*). S-au păstrat și alte desene pregătitoare care vin să completeze lacunele mărturiilor scrise. Aceste desene făcute, după toate datele stilistice pe care le conțin, în vederea decorării Corului de la San Lorenzo, îl înfățișează pe *Moise primind tablele Legii* (Uffizi 6749 Fr și 6508, fig. XI).

Cu toată această documentație bogată, scrisă sau grafică, înlănțuirea scenelor după o ordine iconografică precisă e departe de a fi pe deplin clarificată. Specialiștii s-au străduit să reconstituie taxinomia inițială. Abia după reconstituirea unei iconografii cât de cât clare, se putea regăsi și substratul cultural care a generat opera. Punctele sigure oferite de documente în legătură cu repartizarea scenelor sunt: peretele din fund, registrul superior (de la stânga la dreapta: *Izgonirea*, *Cristos în glorie* și *Facerea Evei*, *Păcatul*); câteva dintre scenele pereților laterali din registrul superior (fără precizarea locului în cadrul general al decorației). Doar *Jertfa lui Avraam*, așa cum apare în desenul de la Bergamo, rezultă a fi fost gândită pentru spațiul dintre cele două ferestre. Locul său probabil se afla pe peretele drept. În același fel, remarca vasariană cu privire la amplasarea *Celor patru evangheliști* „într-unul din colțuri" (*in uno dei canti*) ni se pare că trebuie citită *ad litteram*, fapt care ne determină să amplasăm scena în spațiul dintre colțul format de peretele din dreapta cu cel de fundal. Figura lui Moise era probabil un fel de *pandant* al *Celor patru evangheliști* și se găsea ca atare

tot „într-unul dintre colțuri", numai că în cel opus, adică pe peretele stâng.

Împărțirea registrului inferior este mult mai clară și nu necesită o reconstituire ipotetică: pe peretele din fund se afla *Înălțarea sufletelor*, iar dedesubt *Sfântul Laurențiu pe grătarul de tortură*; pe peretele stâng se afla *Potopul*, iar pe cel drept, *Învierea morților*.

2. Încercări de reconstituire

Primul care a încercat o reconstituire a iconografiei Corului de la San Lorenzo a fost Clapp[1], care însă a eșuat într-o ipoteză arbitrară, datorată, desigur, și lipsei a două dintre mărturiile esențiale privitoare la această decorație, și anume gravura din 1598 și descrierea lui Cirri. Clapp reușește să indice în mod corect doar locul scenelor cu *Cristos în glorie*, *Învierea morților* și *Potopul*. Urmând apoi descrierea lui Vasari, el vorbește despre o scenă inexistentă (*Facerea lui Adam*) și comprimă două scene într-o unică secvență (*Moise și Jertfa lui Avraam*). În fine, el inventa o nouă scenă, *Căderea păcătoșilor* (*The Descent of Damned*), pe care o va așeza în partea centrală a registrului inferior. Celelalte scene din registrul superior primesc o așezare arbitrară. Toate aceste confuzii se datorează, în mare parte, și faptului că autorul a considerat Corul ca fiind decorat după schema *Judecății de apoi*.

Contribuția decisivă a fost adusă de către De Tolnay, savantul care a descoperit gravura de la Albertina și a publicat desenul de la Bergamo cu *Jertfa lui Avraam*.

„Iconografia acestui ciclu este deconcertantă" — scrie De Tolnay. „Cu toate acestea, ni se pare că există un gând ascuns în dispoziția scenelor: acesta privește istoria creării omului, căderea sa, decadența rasei umane (*Cain*, *Noe*), anihilarea ei (*Potopul*) și apoi *Reînvierea* și *Înălțarea sufletelor*

[1] F.M. Clapp, *ibidem*.

la ceruri, mulțumită sacrificiului Mântuitorului care a învins păcatul și moartea omenirii. Nu este vorba deci despre o *Judecată de apoi* tradițională (*Căderea păcătoșilor* nu este reprezentată), ci mai degrabă despre un triumf al grației asupra păcatului, fapt predicat de evangheliști și prorocit de Vechea Lege. Acesta este motivul pentru care Pontormo a alăturat atât de insolit, pe același perete, *Facerea Evei* — început al păcatului — și *Triumful Mântuitorului*, finalul acestei drame (...). Nu este exclus ca Pontormo să fi fost inspirat aici de doctrina lui Valdés: disculparea prin simpla credință în sacrificiul lui Cristos. *Cristos în glorie* al lui Pontormo este, într-adevăr, în același timp Cristul Patimilor, ale căror instrumente sunt ținute de îngerii care-l înconjoară."[1]

Citind iconografia Corului conform acestui substrat doctrinal, De Tolnay va propune următoarea înlănțuire a scenelor: în registrul superior (de la stânga la dreapta): *Cain și Abel*, *Evangheliștii*, *Adam și Eva muncind*, *Izgonirea din rai*, *Cristos în glorie* și *Facerea Evei*, *Păcatul*, *Jertfa lui Avraam*, *Moise*, *Noe*. În registrul inferior: *Potopul*, *Doi morți cu torța aprinsă*, *Înălțarea sufletelor*, *Doi morți* (bis), *Învierea*.

În „Addenda" din 1963, după descoperirea desenului de la Bergamo, De Tolnay va aduce noi completări. Dat fiind faptul că *Jertfa lui Avraam* este reprezentată în desenul pregătitor ca aflată între două ferestre, locul său nu putea fi în apropierea peretelui de fundal, ci în mijlocul peretelui drept. Desenul de la Uffizi (6568) este considerat ca o ilustrație a pasajului veterotestamentar (Facerea, 17, 1–8), unde se povestește cum „Dumnezeu a schimbat numele lui Avraam", și a celui (Facerea, 15) în care este amintit „pactul lui Dumnezeu cu Avraam"[2].

În consecință, savantul se vede constrâns să opereze anumite permutări în economia registrului superior: com-

[1] Ch. De Tolnay, „Les fresques...", *op. cit.*, p. 49.
[2] Ch. De Tolnay, „Un disegno...", *ed. cit.*, p. 45.

poziția peretelui de fundal rămâne neschimbată, dar peretele din stânga este acum considerat ca fiind compus din următoarele scene: *Adam lucrând pământul*, *Jertfa lui Cain și Abel* (*Evangheliștii* sunt „mutați" în registrul inferior), apoi, ca o scenă de sine stătătoare, *Uciderea lui Abel*, în imediata vecinătate a peretelui de fundal. Pe peretele stâng, în registrul superior, De Tolnay așază *scenele cu Avraam*, *Moise și Noe* care, toți, „au predicat Mântuirea prin grație".

„Aceste observații cu privire la locul diferitelor scene în cadrul Corului" — scrie De Tolnay — „nu schimbă în esență interpretarea de ansamblu a ciclului, pe care am propus-o în 1951. Ciclul lui Pontormo era probabil o alegorie religioasă a eternei drame a sufletului omenesc: crearea sa pe peretele altarului, căderea pe peretele stâng, învierea finală pe peretele drept și pe cel al altarului".

Meritele reconstituirii lui De Tolnay nu pot fi puse la îndoială. El este cel care a înfruntat pentru prima oară problema substratului cultural al decorației de la San Lorenzo, sprijinindu-se pe o interpretare atentă a documentelor. Cu toate acestea, ipoteza sa rezultă a fi, în ansamblul ei, incertă. Lipsește explicarea doctrinală a altor scene importante, cum ar fi de pildă cea a *Martiriului Sfântului Laurențiu*, care făcea parte din proiectul inițial al lui Pontormo, sau cea a perechilor de *putti îmbrățișați*. Lipsește o clasificare convingătoare a problemelor ridicate de scena centrală (*Cristos în glorie*, *Dumnezeu Tatăl*, *Facerea Evei*)[1], este respinsă prea abrupt descrierea lui Vasari, destul de fidelă, pe cât se pare, în ceea ce privește înlănțuirea scenelor în partea stângă a registrului superior. Dublarea scenelor cu Abel și Cain este de asemenea infirmată de desenele pregătitoare ale lui Pontormo, în care *Jertfa* și *Uciderea lui Abel* sunt reprezentate

[1] Tolnay notează însă că în acest caz „iconografia amintește de *Triumfurile religioase* din secolul al XV-lea și mai ales de *Triumful lui Cristos* de Tițian (gravură în lemn), unde găsim, printre eroii Vechii Legi, aceleași personaje care joacă rolul de protagoniști și în fresca lui Pontormo" („Les fresques...", *ed. cit.*, p. 52, n. 17).

la un loc; așezarea *Celor patru evangheliști*, în registrul inferior, este și ea prea puțin convingătoare și, în fine, nu se explică, prin doctrina valdesiană, importanța scenei *Potopului*. Nici problema scenei *Jertfei lui Avraam* și a desenului de la Bergamo (fig. IX) nu este pe deplin rezolvată. De Tolnay observă, pe drept cuvânt: „Este curios că nu doar fiul care trebuia să fie jertfit, dar și tatăl stă pe altarul de sacrificiu: acest lucru conferă scenei o calitate plastică deosebită, iar grupul apare ca o sculptură așezată pe un soclu."[1] Care este însă semnificația doctrinală a acestei erezii iconografice, De Tolnay nu ne spune.

Explicând iconografia lui Pontormo prin gândirea lui Valdés, care a avut o influență atât de importantă și asupra lui Michelangelo, nu se reușește surprinderea caracterului insolit al operei lui Pontormo, care este antimichelangiolescă și, de fapt, într-o anumită măsură, și antivaldesiană. Pontormo ținteа tocmai spre *o altă* soluție dată problemei mântuirii, diferită de cea prezentă în *Judecata de apoi* a lui Michelangelo.

Un pas înainte important este făcut de Janet Cox-Rearick în lucrarea sa dedicată desenelor lui Pontormo.[2] Doamna Cox-Rearick, căreia îi revine și meritul de a fi descoperit textul lui Cirri, consideră desenul de la Uffizi 6568 F (fig. X) ca un prim proiect pentru *Jertfa lui Avraam*, iar desenul de la Bergamo (fig. IX) ca pe o ilustrare finală definitivă. În reconstituirea propusă în această lucrare, *Adam și Eva muncind* sunt așezați pe peretele din dreapta, în imediata vecinătate a intrării în cor, iar *Cei patru evangheliști* sunt așezați pe peretele stâng și tot aici *scena cu Moise*. Doamna Cox-Rearick observă că unica scenă neilustrată prin desene este *Binecuvântarea seminției lui Noe*. Dar Vasari însuși amintea prezența lui Noe în scena *Potopului* din registrul inferior. Nu se poate deci exclude o confuzie a lui Vasari

---

[1] Ch. De Tolnay, „Un disegno...", *op. cit.*, p. 43.

[2] J. Cox-Rearick, *op. cit.*, pp. 318–327.

cu privire la figura patriarhului care, spune doamna Cox-Rearick, apărea probabil doar în registrul inferior. În acest caz rămâne însă nerezolvat unul dintre spațiile registrului superior.

Părerea acestei cercetătoare este că peretele stâng reflectă o complexă simbolistică a păcatului, a răului și a pedepsei, căreia i se opun (pe peretele drept) sacrificiul uman, operele omului și promisiunea de mântuire. Observațiile acestea ni se par acceptabile în ansamblul lor, chiar dacă ele nu se mai integrează doctrinei valdesiene, așa cum ar fi vrut De Tolnay. Fără să fie eronată, interpretarea doamnei Cox-Rearick, ca și cea a lui De Tolnay de altfel, nu poate fi considerată ca suficientă. Adevăratele premise ideologice ale decorației Corului plutesc încă în vag.

În monografia sa dedicată lui Pontormo, Kurt W. Forster[1] urmează în linii mari reconstituirea lui De Tolnay, subliniind ipotetica legătură a lui Pontormo cu mișcarea Spiritualilor. Cercetătorul observă pe drept cuvânt că figura lui Cristos se distanțează de tipologia lui Crist-Judecător, fapt care influențează și lectura celorlalte scene. Ca atare, el propune următoarea înlănțuire a scenelor în registrul superior: *Cain și Abel*, *Adam și Eva muncind*, *Noe*, *Izgonirea din rai*, *Cristos în glorie* și *Facerea Evei*, *Păcatul*, *Cei patru evangheliști*, *Jertfa lui Avraam*, *Moise*. În ceea ce privește semnificația de ansamblu a decorației, Forster, fără să se îndepărteze prea mult de De Tolnay, socotește că este vorba despre o istorie a omenirii văzută sub specia păcatului și a redempțiunii.[2]

În reconstituirea pe care o propune Forster rămân multe puncte obscure. Cel mai surprinzător lucru este acela că cercetătorul nu ia în considerație faptul că și registrul inferior avea, în partea sa centrală, două ferestre. Lipsește astfel integrarea scenei *Martiriul Sfântului Laurențiu* în ansamblul

---

[1] K.W. Forster, *ibidem*.

[2] Vezi idem, „Pontormo, Michelangelo and the Valdesian Movement", în *XXI Internationaler Kongress für Kunstgeschichte*, Bonn, 1964, II, pp. 161–185.

iconografic al decorației. Dubla imagine a *puttilor îmbrățișați* este și ea neglijată și considerată un simplu capriciu decorativ, ceea ce este aproape imposibil într-o decorație atât de complex construită din punct de vedere simbolic. În fine, interpretarea lui Forster, asemenea celei a lui De Tolnay, nu ne clarifică adevăratul raport existent între ultima operă a lui Pontormo, gândirea Spiritualilor și cea a lui Michelangelo.

Ultima contribuție critică la care trebuie să ne oprim este cea semnată de Anna Forlani-Tempesti.[1] Cercetătoarea își exprimă dubiile în legătură cu problema desenului 6569 F, de la Uffizi, care este considerat în cele din urmă ca o primă formă a *Jertfei lui Avraam*. Dar contribuția cea mai importantă adusă de Anna Forlani-Tempesti privește compoziția peretelui de fundal, mai precis a registrului inferior: „Pare un fapt sigur", scrie cercetătoarea, „că și acest registru, ca și cel superior, avea două ferestre și că decorația lui Pontormo ocupa atât cele trei spații determinate de ferestre, cât și zona de sub ele. Conform reconstituirilor anterioare, zona dintre ferestre ar fi conținut reprezentarea *Înălțării sufletelor*, iar cele două zone la stânga și la dreapta ferestrelor ar fi fost ocupate, fiecare, de câte *un schelet*, în timp ce spațiul de dedesubt ar fi conținut scena *Martiriului Sfântului Laurențiu*. Or, ni se pare prea puțin convingător că în spațiile laterale, care trebuie să fi avut o dimensiune deloc neglijabilă, ar fi fost reprezentate doar niște schelete; pe de altă parte, Vasari se exprimă cu claritate că *Martiriul Sfântului Laurențiu* se afla « între ferestre, într-un spațiu care rămăsese nepictat ». Ar fi straniu ca acest spațiu să fi fost decorat atât cu *Înălțarea sufletelor la ceruri* (fig. XIV), cât și cu *Martiriul Sfântului Laurențiu* (fig. XV). Recitind textul lui Vasari, se poate însă detecta o ordine diferită de cea luată în considerație până acum: adică între ferestre, *Martiriul*; în cele două zone laterale și în cea de jos, *Înălțarea sufletelor*,

[1] Anna Forlani-Tempesti, *op. cit.*, pp. 70–86.

alcătuite din două grupuri care se terminau, fiecare, în parte, cu câte un schelet. Textul vasarian, care spune că « în fața altarului, între ferestre, adică în fâșia din mijloc, se află pe fiecare parte câte un șir de nuduri » (adică *Înălțarea sufletelor*), poate fi interpretat în sensul că « fâșia din mijloc » desemnează peretele central în general, și nu neapărat zona dintre ferestre, și că, prin urmare « pe fiecare parte » vrea să spună « pe marginile peretelui », adică în spațiul extern ferestrelor și nu în cel intermediar. *Martiriul* s-ar afla prin urmare « între ferestre », unde se afla încă la moartea lui Pontormo « un spațiu nepictat », adică neocupat de șirul sufletelor care se înalță... "[1]

Contribuțiile cele mai recente se folosesc de ipotezele lui De Tolnay și de cele ale doamnei Cox-Rearick. Merită însă să amintim observația lui Luciano Berti[2] cu privire la problema celor două schițe — atât de diferite între ele — ale *Jertfei lui Avraam*. Desenul de la Uffizi (fig. X), după părerea sa, ilustrează un moment aparte al istoriei lui Avraam, și anume cel imediat posterior jertfei ratate, adică *Binecuvântarea seminției lui Avraam*. Acest lucru ar explica în fond confuzia lui Vasari care amintește scena, neverificată de documente, a *Binecuvântării seminției lui Noe*.[3]

---

[1] *Ibidem*, pp. 84–85, n. 11.

[2] L. Berti, *Pontormo. Disegni scelti e annotati da...*, La Nuova Italia, Florența, 1965 (ed. a II-a, 1975), fișa LX.

[3] Acest articol era deja încredințat tiparului — în prima sa versiune — când ne-au ajuns la cunoștință două contribuții de dată mai recentă privitoare la iconografia ultimei opere a lui Pontormo: aceea semnată de Eva Petrová, „Pontormovy Fresky v chóru San Lorenza. Rekonstrukce zničevého déla", în *Uměni*, 19, 1971, 4, pp. 321–357 și aceea semnată de Raffaela Corti, „Pontormo a San Lorenzo: un episodio figurativo dello « spiritualismo » italiano", în *Ricerche di Storia dell'Arte*, 6, 1977, pp. 5–36. Îi sunt dator profesorului Jan Bialostocki pentru amabilitatea cu care mi-a atras atenția asupra articolului doamnei Petrová.

Eva Petrová (vezi mai ales pp. 331–351) citește decorația de la San Lorenzo ca pe o ilustrație dantescă. Pentru a ajunge la o coerență

3. Ipoteza ermetică

Ajunși aici, ni se pare că o clarificare reală a testamentului pictural al lui Pontormo poate avea șanse de izbândă doar integrând această ultimă strădanie a artistului în ansamblul

---

ideatică, cercetătoarea se vede însă constrânsă să nege ordinea scenelor, stabilită de Janet Cox-Rearick: în spațiul dintre ferestre și peretele de fundal (partea dreaptă) este introdusă scena *Victoriei lui David asupra lui Goliat*, fapt care duce la mutarea *Celor patru evangheliști* în registrul inferior, peretele central. Lucrul produce desigur nedumeriri. Înainte de toate, *Cei patru evangheliști* (desenul de la Uffizi 6750 F) nu este singura scenă din registrul superior care urmează o compoziție pe verticală. Desenele cu Moise (scenă care juca rolul de pandant al *Celor patru evangheliști*) — Uffizi 6749 Fr și 6508 — au același tip de compoziție. Identificarea desenului de la Uffizi 6568 F cu scena privind *Victoria lui David asupra lui Goliat*, scenă în care — spune autoarea — culminează discursul dantesc al lui Pontormo, este aleatorie. Nici o descriere scrisă a frescelor nu amintește o scenă cu acest titlu. Din observațiile doamnei Petrová trebuie să reținem totuși concordanța dantescă (dar de fapt biblică) între *Facerea Evei* și *Cristos în glorie* (*cf. Paradisul*, XIII).

Contribuția Raffaelei Corti continuă interpretarea reformisto-valdesiană, pe linie De Tolnay–Forster. Paginile cele mai demne de atenție sunt cele privitoare la personalitatea lui Pier Francesco Ricci, majordomul ducelui, prior la San Lorenzo și cvasicomitent al lui Pontormo. Faptul că Ricci era în posesia unei cărți de inspirație valdesiană (anonimul *Beneficio di Cristo*, Veneția, 1543) nu este însă un amănunt de o atare importanță încât să ne oblige a crede că Pontormo s-a inspirat tocmai din acest text. Probabil Ricci nu avea doar o singură carte!

Pontormo era la curent cu disputele religioase ale vremii, lucru ce rezultă de altfel cu destulă claritate din referirile la *Epistolele* lui Pavel, atât de îndrăgite de valdesieni. Ricci era probabil *unul* dintre acei „oameni docți și literați" amintiți de Vasari.

Reținem din acest articol sugestiile privitoare la structura discursului iconografic pontormesc — structură antitetică —, fapt indubitabil și după părerea noastră. Alte observații ne par mai puțin întemeiate: scena de sub *Cristos în glorie* nu este *Facerea lui Adam și a Evei*, cum continuă să susțină Raffaela Corti, ci *Facerea Evei*. Scena de pe peretele drept al registrului inferior nu este *Judecata de apoi*, ci, cum clar se exprimase deja Vasari, *Învierea morților*. Chiar mai mult, ni se pare

operei sale, în ambianța ideologică a vremii și în cea psihologică a ultimilor ani ai vieții sale.

Trebuie deci să ne reîntoarcem la documente, spre a le reciti din acest unghi de vedere. Istoria comenzii decorației Corului de la San Lorenzo este plină de accidente. După Vasari, însărcinarea lui Pontormo cu această importantă comandă ducală s-ar datora în mare parte intervenției lui *messer* Pier Francesco Ricci, majordomul ducelui Cosimo. Zvonurile răspândite în epocă merg însă și mai departe: „Spun unii", notează Vasari, „că văzând Iacopo că i-a fost încredințată această operă în ciuda faptul că Francesco Salviati, pictor de mare renume, se afla la Florența și săvârșise în mod fericit picturile din Sala Palatului, unde odinioară se țineau audiențele Signoriei, ar fi spus că va arăta el cum se desenează, se pictează și se lucrează *a fresco*; și, în afară de aceasta, că ceilalți pictori nu erau decât niște oameni de duzină, și alte cuvinte asemănătoare, orgolioase și prea insolente"[1].

Aceasta a fost, pe cât se pare, o ieșire reală a „modestului și curtenitorului" Pontormo, ieșire care nu i-a fost iertată de către istorici. În *Dicționarul* său, Milizia afirmă fără ocolișuri: „I-a furat lui Salviati comanda decorării Capelei de la San Lorenzo."[2]

Faptele de cronică nu se opresc aici: Pontormo — se spune — nu numai că s-a încăpățânat să obțină pe căi ascunse marea comandă, nu numai că se lăuda că își va întrece toți contemporanii, dar aspira chiar la uzurparea locului pe care-l deținea „divinul" Michelangelo în conștiința contemporanilor săi: „Închipuindu-și... el că această operă ar trebui *să-i întreacă* pe toți pictorii și, poate, chiar, pe cât se vorbea, pe Michelangelo..."[3]

---

că întregul registru inferior rămâne nelămurit în reconstituirea propusă de Raffaela Corti. Nu reușim să vedem nici o legătură (și de altfel nici autoarea) între aceste scene și *Beneficio di Cristo*.

[1] Vasari, *Viața lui Pontormo*, *op. cit.*, p. 137.

[2] F. Milizia, *ibidem*.

[3] Vasari, *ibidem*, p. 158.

Faptul merită însă toată atenția, deoarece intervine în miezul problematicii începutului manierismului florentin și sfârșește prin a face parte din istoria picturală a evoluției lui Pontormo și a psihologiei sale. Raportul cu Michelangelo rezultă, la o analiză atentă, plin de tensiuni și contradicții. Aceasta ni se pare a fi cealaltă față a acelei ambigue atitudini manieriste în fața operei michelangiolești, presărată cu alte fapte de cronică, cum ar fi cele privitoare la Baccio Bandinelli sau la El Greco.[1]

Analiza autoportretelor lui Pontormo, făcută de către Berti, demonstrează cât de tensionat era raportul său cu Michelangelo. Pontormo, cu toate că „avea trăsături foarte frumoase", se forțează, într-o acută criză de identitate, combinată cu un complex de ură–iubire, să se asemene cât mai mult cu „divinul", dar, după cum bine se știe, urâtul Michelangelo. În ceea ce privește decorația de la San Lorenzo, lucrurile sunt și mai grave. Se știe că înainte de Pontormo, și înainte de Salviati, comanda decorării absidei îi fusese rezervată lui Michelangelo.[2]

Ajunși aici, ni se pare justă observația lui Berti care vedea în Corul de la San Lorenzo „Sixtina negativă" a lui Pontormo[3], fără ca autorul să meargă însă mai departe, spre o descifrare în acest sens a decorației.

Substratul ideatic al operei îl lăsa perplex și pe Vasari: „...eu nu am putut pricepe niciodată doctrina acestei scene, adică ce a vrut el cu adevărat să înfățișeze în partea aceea unde se află Cristos, care reînvie morții, iar dedesubt Dumnezeu Tatăl, care îi face pe Adam și pe Eva, cu toate că știu că Iacopo avea multă imaginație și că întreținea relații cu oamenii învățați și literați."[4] Întreaga operă îi apare ca făcută

---

[1] Vezi V.I. Stoichiță, *Pontormo...*, *op. cit.*, pp. 80–82.

[2] A se vedea scrisoarea lui Fattucci către Michelangelo, din 23 februarie 1526, în C. Frey, *Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagniolo*, Berlin, 1899, p. 274.

[3] L. Berti, *op. cit.*, p. 27.

[4] Vasari, *ed. cit.*, p. 160.

„după cum îi venea lui, cu atâta melancolie și cu atât de puțină satisfacție pentru cel ce privește, încât m-am hotărât, neînțelegând-o — deși sunt pictor — să o las spre a fi judecată de cei ce o vor vedea; căci eu am simțit că înnebunesc acolo înăuntru și că-mi pierd mințile, așa cum îmi pare că în acei unsprezece ani, cât a lucrat, a dorit să se smintească el însuși și pe oricine vede această pictură cu figurile făcute în acest fel“[1].

Să căutăm acum concluzia care urmează observațiilor lui Vasari. Pontormo a făcut tot posibilul pentru a obține comanda decorării Corului, fiind sprijinit de majordomul ducelui; voia să demonstreze că ceilalți pictori erau „oameni de duzină“ (și ni se pare că demonstrația viza în primul rând bogăția simbolică a operei și abia apoi virtuozitatea tehnico-stilistică); voia să dea o replică picturii lui Michelangelo; și-a închipuit o ordine stranie a scenelor sacre cu ajutorul probabil al unor „oameni învățați și literați“ cu care se afla în legătură; a realizat o operă cu un evident aer melancolic, atent mai ales la „șocarea“ privitorului. La toate aceste fapte mai trebuie adăugată închiderea plină de mister al Corului pe toată durata lucrărilor de decorare: „Închizând deci vederii acea capelă, cu zidărie, paiantă și draperii, și lăsându-se întru totul cuprins de singurătate, o ținu timp de unsprezece ani închisă, astfel încât în afară de el nu mai intra acolo nici un suflet de om, nici prieteni — nimeni.“[2]

Toate aceste amănunte demonstrează că intențiile lui Pontormo erau ieșite din comun și sugerează că ideația operei se întemeia pe o viziune de tip ermetic.[3]

---

[1] *Ibidem.*

[2] Vasari, *ed. cit.*, p. 158.

[3] Ceva din caracterul eretic al ultimei opere a lui Pontormo pare a fi fost deja intuit de Raffaela Borghini în lucrarea sa *Il Riposo*. Autorul vehiculează concepte contrareformiste: 1) Pictorul de scene sacre trebuie să ilustreze textul Scripturii așa cum apare el sau așa cum este interpretat de Doctorii Bisericii; 2) Artistul poate să adauge, cu o deosebită grijă, ceva din propria-i „invențiune“; 3) Artiștii trebuie să urmărească neîncetat onestitatea, respectând și devoțiunea față de

Cine au fost „oamenii învățați și literați" de la care Pontormo a putut să-și culeagă sugestiile simbolice este greu de precizat. Dar studiile recente dedicate ermetismului din Cinquecento, atât în domeniul intelectual, cât și în cel artistic, permit înțelegerea mai largă a poziției lui Pontormo în cadrul culturii vremii sale. Se poate spune că Pontormo era unicul maestru important al începuturilor manierismului, care până acum părea cu totul străin problematicii ermetice: Parmigianino, „preadibaci alchimist", cum îl caracteriza Vasari, a fost deja studiat sub acest aspect de către Maurizio Fagiolo dell'Arco.[1] În ceea ce-i privește pe manieriștii toscani, lucrurile sunt în general cunoscute: Rosso era un „adept". Beccafumi a ilustrat procesul transmutării metalelor, Cellini povestește în pagini renumite experiențele sale oculte...

Singura aluzie la Pontormo, în cadrul studiilor despre ermetism, a fost făcută de către Fagiolo în cartea dedicată lui Parmigianino. Dar atenția lui se oprește, din păcate, la o operă de tinerețe, decorația salonului de la Poggio a Caiano[2] unde, chiar dacă întâlnim o tematică „saturnină", dată fiind alegoria bucolică ce trebuie ilustrată, un substrat cu adevărat ermetic pare inexistent[3]. Interesul lui Pontormo pentru asemenea probleme apare cu persistență abia după criza anilor '30. Acesta este momentul în care artistul începe „a căuta fără a găsi".

---

scena reprezentată. Unul dintre personajele dialogului *Il Riposo* — Benedetto Vecchietti — este de părere că Pontormo nu a respectat aceste trei comandamente atunci când a decorat Corul de la San Lorenzo, pe când în operele anterioare el s-a arătat a fi un pictor plin de virtute.

[1] *Il Parmigianino. Un Saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma, 1970.

[2] Maurizio Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*, pp. 164–166.

[3] Pentru o lectură iconologică adecvată, a se vedea F.A. Cooper, „Jacopo Pontormo and Influences of Theatre", în *Art Bulletin*, 1973, LV, 3, pp. 380–392.

Obsesia secretului, închiderea ermetică a *Opus*-ului este observată de Vasari pentru întâia oară cu ocazia lucrărilor pentru Capela Capponi: „După ce a făcut o împrejmuire, care a ținut capela închisă vreme de trei ani, s-a apucat de lucru."[1] Obsesia devine acută în momentul decorării Loggiei de la Castello (1538–1543), care a rămas închisă timp de cinci ani.[2] Evoluția iconografiei lui Pontormo semnează o apropiere treptată de problemele speculației ermetice. *Vizitațiunea* de la Carmignano (1528–1529) calchiază gravura cu *Cele trei vrăjitoare* a lui Dürer, traducând-o într-un limbaj sacru, dar cu o atmosferă atât de stranie, încât, încă de pe acum, se poate presupune o adeziune a artistului la climatul doctrinal al avangardei cinquecentești. Decorarea Loggiei de la Castello urmează un program iconografic de inspirație astrologică: „În mijlocul bolții l-a înfățișat pe Saturn cu semnul Capricornului și pe Marte hermafrodit în semnul Leului și al Fecioarei, și câțiva *putti* care zboară prin aer, asemenea celor de la Careggi. A întruchipat apoi, în niște femei uriașe aproape toate nude, Filozofia, Astrologia, Geometria, Muzica, Aritmetica și pe Ceres."[3]

Din aceeași perioadă datează și portretul lui Niccoló Ardinghelli, construit după o tipologie faustiană, extrem de apropiată de portretul alchimist pe care l-a făcut Parmigianino lui Gian Galeazzo Sanvitale.

Ne apropiem astfel de momentul comenzii pentru decorarea Corului de la San Lorenzo, decorație care pune desigur probleme mult mai complexe, dat fiind faptul că era vorba despre un lăcaș de cult. Sunt anii cei mai frământați ai lui Pontormo: anii bizarei case cu scară mobilă, anii singurătății, ai bolii, ai cutremurătorului *Jurnal*.

---

[1] Vasari, *ed. cit.*, p. 147.

[2] *Ibidem*, p. 155.

[3] O tentativă de lectură astrologică este propusă de către J. Cox-Rearick, *op. cit.*, pp. 302–308; Forster, *Pontormo. Monographie...*, *op. cit.*, pp. 87–88, propune un program neoplatonic.

4. Mântuirea ca proces alchimic

A sosit momentul să ne amintim de câteva dintre pasajele *Jurnalului lui Jacopo da Pontormo, scris pe vremea când picta Corul de la San Lorenzo* (fig. II), pentru a intra în atmosfera psihologică (și culturală) în care s-a petrecut decorarea Corului.

Este de acum un fapt cert că artistul suferea de ceea ce, pe vremea sa, purta numele de *passio colica*, iar azi cel de *ipohondrie*. Ipohondria desemnează o maladie imaginară, inexistentă. Dând realitate inexistentului, ea este o *maladie a imaginației.*[1] Ipohondria săvârșește o operație de mascare: identifică trupul ca sediu al *răului.*[2] Este o maladie morală.

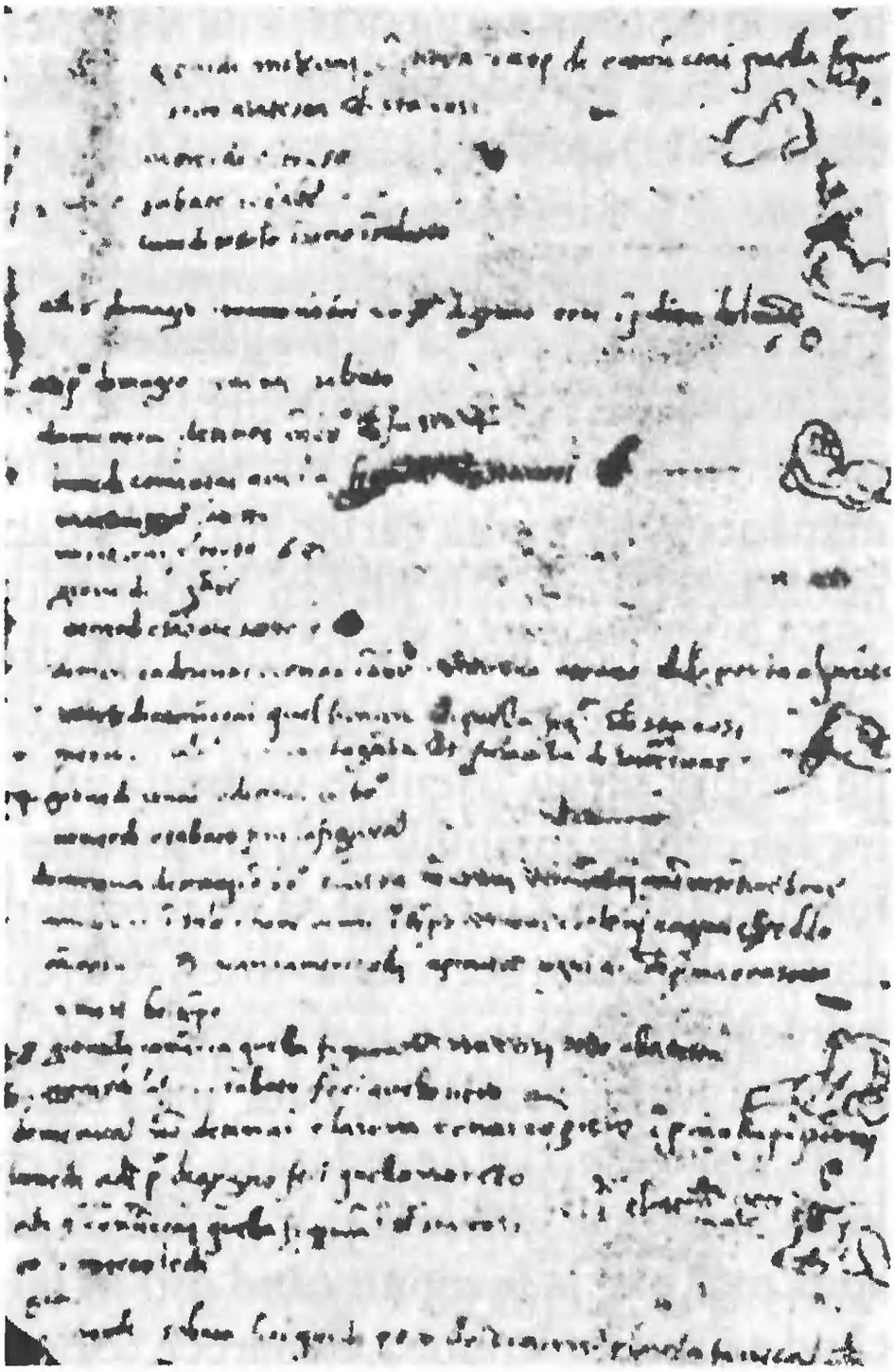
Cadrul general al *Jurnalului* pare a fi cel al exacerbării climatului melancolic tradițional, de marcă florentină, așa cum ne era deja cunoscut din *Comentariul* lui Lorenzo il Magnifico și din *Arcadia* lui Iacopo Sannazzaro. Problema îngrijirii bolii este și ea rezolvată pe urmele lucrării de tinerețe a lui Marsilio Ficino, *Libri di Vita*, care formează unul dintre pilaștrii revoluției homeopatiei lui Paracelsus. Iese în evidență, prin tonul aproape apocaliptic, una dintre paginile *Jurnalului*, și anume cea care poartă data de 22 decembrie 1555.[3] Asistăm aici la o tentativă de transcriere a unei teorii medico-empirice, în care se ține cont de succesiunea anotimpurilor, de influența aștrilor, de echinocți și solstiții. Însemnarea însăși — lucru încă neremarcat — este făcută în ziua solstițiului de iarnă:

---

[1] *Cf.* S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, Paris, 1933, p. 210.

[2] J. Evola, *La tradizione ermetica* (lucrare consultată de noi în trad. fr., *La tradition hermétique. Les symboles et la doctrine. L'Art Royal hermétique*, Éditions traditionnelles, Paris, 1975, p. 77), subliniază că ideea despre trup ca *rău* face parte din doctrina ermetică.

[3] „Jurnalul lui Jacopo da Pontormo scris pe vremea când picta Corul de la San Lorenzo", în V.I. Stoichiță, *Pontormo și manierismul*, pp. 115–117.



II. Pagină din *Jurnalul* lui Pontormo (fol. 13), Biblioteca Nazionale, Misc. Magliabecchiano, Cat. VVV, 1490, Florența.

„În ziua de duminică 22 am prânzit cu Br(onzino); și înainte, în ziua de 20, în vinerea Postului, vremea a început să se însenineze și să se îndrepte mulțumită unui vânt bun, și a ținut așa opt zile întregi; iar mai înainte fusese o lună în care a plouat aproape în fiecare zi, de se umflau ușile și se umezeau pereții, așa cum nu-mi amintesc de mult timp să fi fost, astfel încât ăst timp minunat a adus cu el o gripă nimicitoare din cea care ucide repede: așa că dacă te prinde slăbit de muncă, de lipsa hainelor ori de prea multă dragoste, ori de mâncare prea multă, te poate zdrobi în câteva zile sau să-ți facă mult rău; deci trebuie să te ferești, în iunie, iulie și august și în prima jumătate din septembrie, de a asuda

în mod obișnuit și mai ales de vânt; când ai muncit mult, trebuie să ai grijă de asemenea și de mâncare și băutură, atunci când e cald, apoi de la jumătatea lui septembrie înainte pregătește-te pentru toamnă, căci fiind zilele scurte, vremea începe să se umezească și lichidul acumulat în timpul verii devenind superfluu, trebuie să te pregătești prin post și abținere de la băutură și vegheri prelungite și trudă în așa fel încât gerurile iernii să nu-ți poată dăuna negăsindu-te călit; și să nu mănânci prea multă carne, mai ales dacă e de porc; și de la jumătatea lui ianuarie nu mai mânca deloc, deoarece e bătrână și rea; și fii cu măsură în toate, deoarece scurgerea umorilor și răcelile apar în februarie, în martie și în aprilie, fiindcă pe timpul iernii frigul le îngheață; și ai grijă, căci uneori, tot așa cum se întâmplă ca în cursul unei luni să fie frig și apoi imediat tot ce a înghețat să se moaie, poate să te cuprindă dintr-odată scurgeri nestăvilite sau vreo răceală ori alte boli primejdioase. Și toate aceste purced de la faptul că în timpul gerului ai mâncat și ai băut prea mult și frigul adună și încheagă toate, dar de îndată ce vine vremea blândă și umedă le încălzește și le dilată și le umflă; și de aceea, așa cum am spus mai sus, la început, când ești în felul ăsta sătul, ai grijă când se răcește vremea, deoarece te poate doborî fie pe loc, fie în câteva zile; așa încât, dacă ai umori prea multe adunate în timpul verii, ține-te de sfaturile de mai sus și mai ales stai cu ochii-n patru în martie când e lună plină, 10 zile înainte și 10 zile după, adică cu începere de la luna nouă din martie și până a trecut cea de-a zecea decadă, căci orice plin de lună e dăunător dacă ești îmbuibat și trebuie deci să te păzești dinainte.

Amintesc aici ziua de 5 noiembrie 1555, căci mi se pare a fi necesar: am, oricare ar fi situația, o tulburare fie la stomac, fie la cap, ori mă dor fără încetare șoldurile, ori picioarele, ori brațele, ori dinții, și nu e nevoie să fac ca mai sus, ci imediat să mă îngrijesc mâncând puțin sau postind și silindu-mă, în zilele postului fiecărui anotimp, să țin ajunarea prescrisă, căci știu prea bine că de n-o fac mai târziu mă voi

căi. Și adesea se întâmplă să te simți îmbuibat de atâta mâncare, atât de apăsat de somn și de hrană, încât ți se pare a fi umflat: trebuie atunci să te ferești, deoarece e semn de prea multă sănătate.

În anul 1555, de-a lungul ciclului lunii care a început în martie și a durat până la 21 aprilie, în toată luna aceea s-au ivit boli îngrozitoare care au omorât mulți oameni cumpătați și buni și poate cu o viață ordonată, și tuturor li se lua sânge. Cred că acest lucru s-a întâmplat deoarece gerul nu s-a lăsat în ianuarie și a răbufnit în această lună a lui martie, când s-a simțit un frig otrăvit și încăpățânat luptându-se cu aerul încălzit al anotimpului cu zile lungi, și era ca și cum ai fi auzit sfârâind focul în sobă, astfel încât m-am înspăimântat tare. Tot secretul stă în a fi pregătit înainte să înceapă ciclul de martie al lunii, pentru ca acesta să te găsească reținut la hrană și la muncă și cu multă grijă în a nu asuda; să nu te înfricoșezi, căci de au trecut câteva zile, omul nici nu mai știe de unde a venit și unde s-a dus, căci din rău dispus deodată se simte omul bine; așa precum mi s-a întâmplat mie azi."

Parcurgând aceste pagini, sesizăm imediat atmosfera speculativă în care trăia Pontormo. Teoria medicală a lui Paracelsus nu poate fi cu totul străină de ambianța sa culturală. Legătura dintre macro- și microcosmos, proclamată de Paracelsus, dă o nouă dimensiune experimentului medical. În cazul lui Pontormo, evidentele convergențe aduc o lumină nouă asupra mai multor aspecte. În primul rând, suntem edificați asupra unei concepții privind natura, care nu mai este considerată cu necesitate ca *regno della grazia* (tărâm al harului). Natura poate fi la fel de bine și *regno del male* (tărâm al răului). Răul nu mai este considerat ca pedeapsă divină, ci ca obiectivitate supremă a Universului. Pentru Paracelsus și urmașii săi, răul (*malum, das Böse, die Bösheit*) este văzut ca o forță pozitivă, activă. Este una dintre cele mai puternice forțe cosmice.[1]

---

[1] *Cf.* A. Koyre, *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVI^e siècle allemand*, Gallimard, Paris, 1971, p. 117.

„Oamenii învățați și literați" pe care îi frecventa Pontormo erau poate la curent, direct ori indirect, cu ideile speculațiilor lui Paracelsus, cu atât mai mult cu cât unul dintre cele mai importante puncte de plecare ale lui Paracelsus era gândirea florentină quattrocentescă (Ficino, Pico).

Rezumând acum punctele principale ale gândirii lui Paracelsus care ne interesează în mod special, nu facem altceva decât să indicăm atmosfera ipotetică în care s-a cristalizat programul iconografic al Corului de la San Lorenzo.

Pentru Paracelsus, principiul Lumii este un centru de forță care creează Universul prin expansiune, lăsând să purceadă din sânul său o cascadă, un fluviu dinamic care se diferențiază apoi în forțe parțiale, dând naștere lumii. El opune lumea superioară, eternă (*Yliaster*) lumii seculare, căzute (*Cagastrum*). Lumea actuală este datorată unei duble mișcări: una de coborâre și o alta de urcare. Această lume este în primul rând produsul *păcatului* lui Adam. Ea este de asemenea teatru al puterii divine care încearcă să înalțe lumea pe un plan superior. Trupul uman este „cagastric", este un produs al „căderii": iese din corpul „cagastric" al Evei. Adam a fost creat de către Divinitate pentru a înălța natura pe un plan superior. *Căderea în păcat* l-a transformat, aruncându-l în lumea inferioară. Întreaga natură (inclusiv omul) tinde către stadiul primar, către unitatea elementului ceresc. Cristos, asemenea pietrei filozofale, înalță omul către un nou trup: spiritual. Evoluția naturală este un proces de mare amplitudine, pe care „artistul", „alchimistul" încearcă să-l accelereze în „cuptorul ermetic" (*athanor*).[1]

Tradiția florentină a celor paisprezece cărți din *Corpus Hermeticum* (*Pimander*) abordase deja lectura *Facerii* în cheie ermetică. Printre punctele cele mai originale din interpretarea conținută de *Pimander* se află acela privitor la *Păcatul lui Adam* și la *Cădere*: Adam, văzând cei Șapte

[1] *Ibidem*, p. 100.

Guvernanți (planetele) de care depindeau toate lucrurile, a simțit nevoia de a crea, de a făptui ceva similar. Culpa sa este cea a „creatorului", a „artistului". Un alt punct important privește echivalarea lui Hermes Trismegistos cu Moise: „Așa cum Moise este legiuitorul evreilor, tot așa Mercur (Hermes, *n.n.*) este cel al egiptenilor, și împărtășește turmei sale sfinte sfaturi de viață."[1] Moise ca „figură" a lui Hermes–Mercur va fi de acum înainte un *topos* al tradiției ermetice renascentiste.[2]

Dar faptul cel mai demn de subliniat este acela că istoria sacră citită în cheie ermetică, așa cum apare ea în Cinquecento, se sprijină pe un raport reversibil. Încă din Antichitatea târzie *opus*-ul alchimic era considerat a fi fost inspirat de Creațiunea divină: „Simbolul chimiei (adică al „alchimiei", *n.n.*)" — scrie Zosima — „e luat din procesul creațiunii care mântuie și purifică sufletul divin încătușat în elemente și mai ales separă spiritul divin amestecat cu trupul"[3]. Mai târziu, alchimistului i se va atribui o inițiere totală în problemele devenirii Lumii și a Omului. Pietro Bono (Petrus Bonus) din Ferrara scrie pe la sfârșitul secolului al XIV-lea că vechii alchimiști, mulțumită stăpânirii artei lor, erau la curent cu sfârșitul Lumii și cu învierea morților, când sufletul se va uni pentru veșnicie cu trupul său originar. Trupul va deveni pe de-a-ntregul glorificat și incoruptibil, de o subtilitate aproape incredibilă. Filozofii antici au văzut — după Bonus — Judecata de apoi în operațiunile acestei „Arte", adică în germinarea și în nașterea Pietrei Filozofale, deoarece în

---

[1] *Cf.* Francis A. Yates, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Laterza, Bari, 1969, p. 39.

[2] Artele figurative au adoptat și ele speculația în jurul perechii Moise–Hermes (a se vedea frescele lui Pinturicchio din Apartamentele Borgia de la Vatican sau decorația pavimentară a lui Beccafumi pentru Domul din Siena).

[3] Apud G.E. Monod-Herzen, *L'Alchimie méditerranéenne. Ses origines et son but. La table d'Emeraude*, Adyar, Paris, 1962, pp. 61–62.

ea se produce unificarea Sufletului glorificat cu Trupul său originar într-o glorie veșnică.[1]

Mântuirea însăși este considerată ca „Operă". În ambianța lui Paracelsus se propagă credința în Cristos ca *Lapis*. Jung a demonstrat că această echivalență era mult mai veche.[2] Același Petrus Bonus ne oferă expunerea coerentă a paralelismului simbolic: „Această piatră secretă este darul lui Dumnezeu. Este piatra fără de care alchimistul nu ar exista... Cei vechi știau că o fecioară va trebui să conceapă și să aducă un prunc pe lume, așa cum în arta lor piatra concepe și devine grea prin ea însăși, aducând ceva nou pe lume... Ei știau de asemenea că Dumnezeu va deveni Om în ultima zi a procesului acestei arte (*in novissima die huius artis*), în ziua împlinirii operei, în care creatorul și creatul devin una... Dumnezeu trebuie să devină una cu Omul. Iar acest lucru se împlinește în persoana lui Isus Cristos. Acesta este motivul pentru care Balgus spune în *Turba*: « O, minune a naturii, care ai preschimbat sufletul unui trup bătrân într-un trup tânăr și ai făcut ca tatăl să devină fiul! »"[3]

În același fel, în *Aurora Consurgens* se sugerează că toate sfintele scripturi au fost scrise în cinstea alchimiei. „Autorul" — spune Jung — „a mers și mai departe, profanând aproape misterul Întrupării și al Învierii, denaturându-l până la punctul de a face din acestea misterul *Lapis*-ului"[4].

Dar faptul poate cel mai extraordinar este acela că, în prima jumătate din Cinquecento, se ajunge, prin opera lui Melchior Cibinensis (Nikolaus Melchior von Hermanstadt), la descrierea procesului alchimic sub formă de liturghie.

Ajunși în acest punct, posibilitatea unui substrat ermetic al decorației Corului de la San Lorenzo nu mai apare ca o simplă ipoteză bizară.

---

[1] J. Evola, *op. cit.*, p. 196 și C.G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, Buchet Chastel, Paris, 1970, pp. 475–476.

[2] C.G. Jung, *op. cit.*, pp. 440 și urm.

[3] *Ibidem*, pp. 476–477.

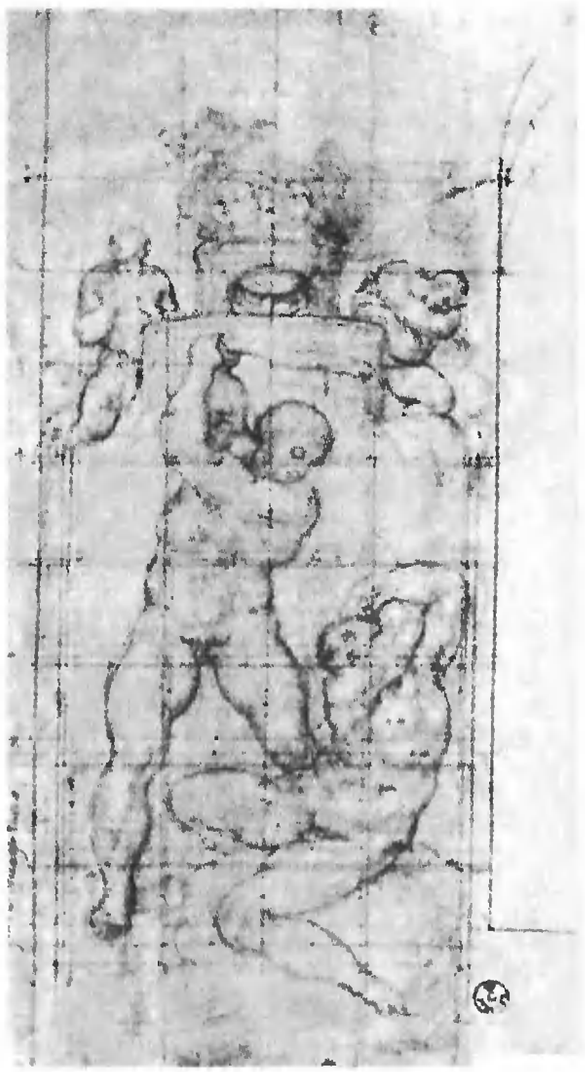
[4] *Ibidem*.

III. Pontormo, *Studiu pentru „Cristos în glorie" și „Crearea Evei"*, Uffizi, 6609 F, Florența.

IV. Autor anonim, *Mercurium Philosophorum*, ilustrație la *Turba philosophorum*, 25, XXXIV, Biblioteca Națională (sec. XVI), Paris.

Scena inițială este cea a Separării (*Separatio*). Dumnezeu-Tatăl divide unitatea a-sexuată (sau bi-sexuată) a lui Adam, creând-o pe Eva (fig. III). „Separarea" – scrie Paracelsus – „este cel mai mare mister al firii"[1]. Urmează, în mod firesc, transformarea *Yliaster*-ului în *Cagastrum*: *Păcatul*, *Izgonirea* (fig. V). Pe pereții laterali sunt reprezentate tentativele de purificare care-și corespund reciproc și la care iau parte

[1] Paracelse, *Œuvres complètes de Philippe Aureolus Theophraste, Bombast de Hohenheim, dit Paracelse*, trad. fr. Grillot de Givry, vol. I, Chacornac, Paris, 1913, p. 87.



V. Pontormo, *Studiu pentru „Izgonirea din rai"*, Uffizi, 6715 F, Florența.

VI. Pontormo, *Studiu pentru „Sacrificiul lui Abel" și „Omorârea lui Abel"*, Uffizi, 6739 F, Florența

elementele primordiale. Avem astfel de-a face cu *purificarea prin Pământ* (*Lucrarea Pământului*, fig. VII), cu *purificarea prin Aer* (*Cain și Abel*, fig. VI)[1], cu *purificarea prin Apă* (*Noe*). *Purificarea prin Foc* este rezervată lui *Avraam* (fig. IX). Iată motivul straniei obediențe la textul biblic și abaterea de la tradiția iconografică anterioară. „Luând deci Avraam lemnele cele pentru jertfă" — se spune în Facerea, 22, 6 — „le-a pus pe umerii lui Isaac, fiul său; iar el a luat în mâini focul și cuțitul și s-au dus amândoi împreună".

[1] Comentariul lui Paracelsus ne arată cu claritate că *Jertfa lui Abel* era citită în cheie ermetică, ca „fabricare a mercurului": „Tot ceea ce intră în combustie este Sulf. Tot ceea ce se ridică, asemenea unui fum, este Mercur. Nimic nu poate fi sublimat în afara Mercurului" (*op. cit.*, p. 160).

În scena *Jertfei lui Avraam* se face însă o aluzie precisă la semnificația „purificării prin Foc". Avraam stă el însuși pe rug, alături de Isaac. Ceea ce se sugerează aici rimează pe deplin cu atmosfera speculativă cinquecentescă: sacrificiul nu este numai cel al lui Isaac, ci și (sau poate înainte de toate) *Sacrificiul lui Avraam*. Interpretarea se sprijină probabil pe reînnoirea interesului față de Epistolele Apostolului Pavel, care ilustrează teza conform căreia adevărata progenitură a lui Avraam nu este cea a trupului, ci cea a „făgăduinței". În acest mod, sacrificiul lui Avraam devine sigla „sacrificiului Artistului în vederea Operei"[1]. Este destul de straniu cum reconstituirea lui De Tolnay nu s-a slujit de Epistola lui Pavel către Evrei, citită și recitită în ambianța valdesiană,

VII. Pontormo, *Studiu pentru „Adam și Eva muncind"*, Uffizi, 6615 F, Florența.

[1] Pentru necesitatea sacrificiului uman în vechea tradiție ermetică, a se vedea Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Flammarion, Paris, 1956, pp. 64–65. [Vezi și ed. rom.: *Făurari și alchimiști*, trad. de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, Humanitas, București, 1996 — *n. ed.*]

și care ne oferă cheia corespondenței scenelor din registrul superior al decorației de la San Lorenzo. Pare într-adevăr că Pontormo ar fi fost la curent cu problemele dezbătute aici și mai ales cu cea mai arzătoare dintre ele, cea a Creației. Adeziunea lui Pontormo nu pare a fi însă totală. Intervenția este mai degrabă o infirmare a teoriei valdesiene care decurge din spusele lui Pavel.

Iată deci pasajul privitor la Avraam:

„Prin credință, Avraam, când a fost încercat, a adus pe Isaac. Cel care primise făgăduințele aducea jertfă pe fiul său unul născut!...

Avraam a socotit că Dumnezeu este puternic să-l învieze și din morți; drept aceea l-a dobândit înapoi ca un fel de pildă..." (Evrei, 11, 17–19).

Este foarte probabil ca toate scenele ilustrate pe pereții laterali ai registrului superior să-și găsească punctul de plecare în Epistola lui Pavel:

„Prin credință, Abel a adus lui Dumnezeu mai bună jertfă decât Cain, pentru care a luat mărturie că este drept, mărturisind Dumnezeu despre darurile lui; și prin credință grăiește și azi, deși a murit" (Evrei, 11, 4).

„Prin credință, luând Noe înștiințare de la Dumnezeu despre cele ce nu se vedeau încă, a pregătit, cu evlavie, o corabie, spre mântuirea casei sale; prin credință el a osândit lumea și îndreptării celei din credință s-a făcut moștenitor" (Evrei, 11, 7).

„Prin credință, când s-a născut Moise, a fost ascuns de părinții lui trei luni, căci l-au văzut prunc frumos și nu s-au temut de porunca regelui.

Prin credință, Moise, când s-a făcut mare, n-a vrut să fie numit fiul fiicei lui Faraon.

Ci a ales mai bine să pătimească cu poporul lui Dumnezeu, decât să aibă dulceața păcatului cea trecătoare.

Socotind că batjocorirea lui Cristos este mai mare bogăție decât comorile Egiptului, fiindcă se uita la răsplătire.

Prin credință a părăsit Egiptul, fără să se teamă de urgia regelui, căci a rămas neclintit, ca unul care a văzut pe nevăzutul Împărat" (Evrei, 11, 23–27).[1]

Dar faptul cel mai demn de atenție este acela că, după câte se pare, Pontormo nu se oprește aici. Demonstrația sa pare a avea ca țintă tocmai faptul că *simpla credință* (spre deosebire de ceea ce credeau Michelangelo, Vittoria Colonna și ambianța lor) nu este suficientă în vederea mântuirii. Pe pereții registrului superior sunt reprezentate tentativele de mântuire prin simpla credință, *tentative eșuate*. Registrul inferior va da adevărata soluție.

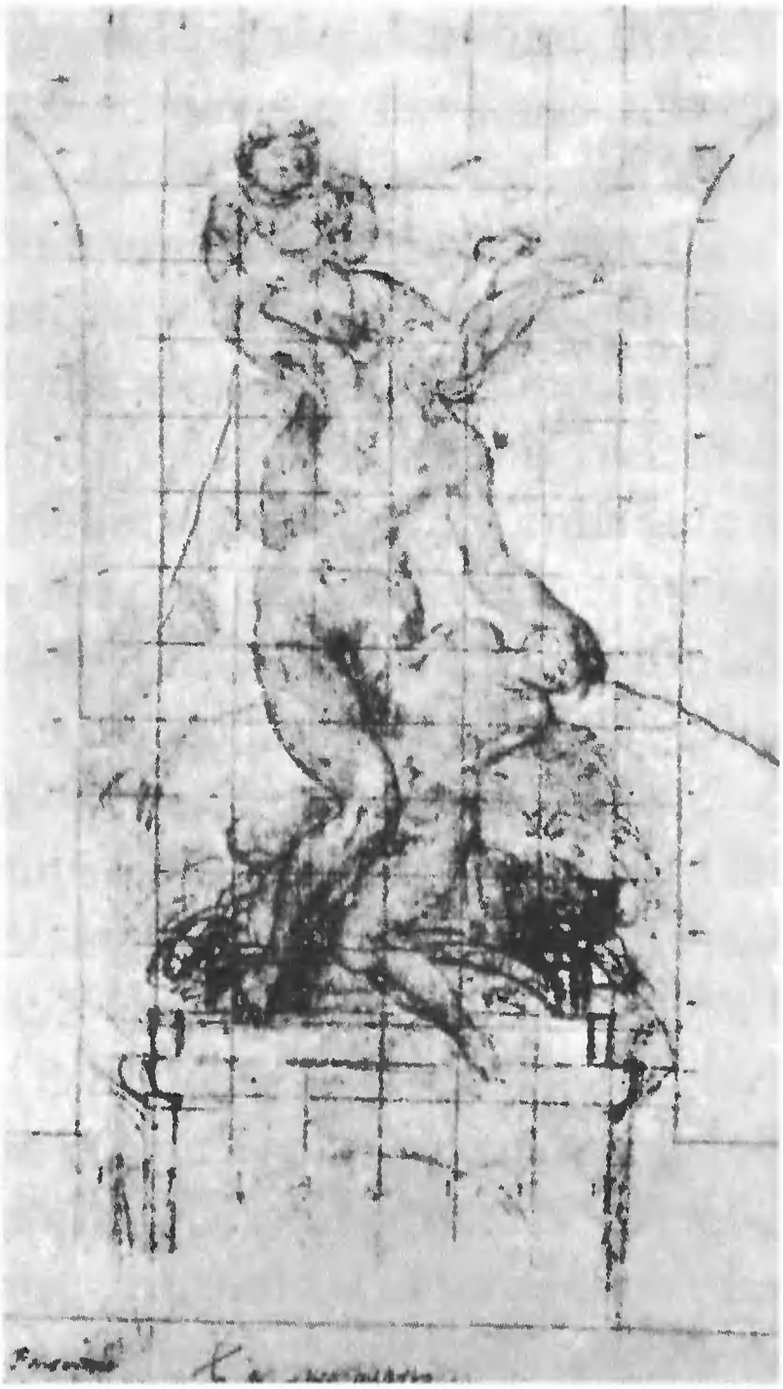
Sunt însă necesare câteva precizări în legătură cu figura lui Moise (fig. XI), care, deși se integrează alături de Avraam, Cain, Abel și Noe în problemele dezbătute de Epistola lui Pavel, ascunde și o precisă semnificație ermetică. Dacă Avraam este simbolul tentativei de mântuire prin Foc, simbol al „artistului" gata de orice sacrificiu în vederea reușitei „operei" sale, Moise este un simbol al „Inițiatului" („...cel care vorbea cu oracolele deasupra pământului..." îl denumește Pavel în aceeași Epistolă, 12, 25). Am amintit deja tradiția ermetică în care Moise era considerat ca o contrafigură

---

[1] Epistola către Evrei conține și referiri la Păcatul strămoșilor și la Redempțiune, așa cum se reflectă ele în Evanghelii. Un fapt și mai demn de a fi notat este acela că Avraam apare, din nou, într-un alt pasaj:

„Prin credință, Avraam, când a fost chemat, a ascultat de a ieșit la locul pe care era să-l ia spre moștenire și a ieșit, neștiind încotro merge" (Evrei, 11, 8).

Ni se pare că am putea indica în desenul 6568 F de la Uffizi o ilustrare a *Chemării lui Avraam* la care se referă Epistola. Avraam pare înspăimântat de vocea care vine din înalt. Ține amândouă brațele deasupra capului, ca și când ar voi să se ferească de greaua încercare. Această poziție se potrivește prea puțin cu scena *Jertfei*, și cu atât mai puțin cu cea a *Binecuvântării* (vezi Facerea, 22, 1–2). Ni se pare deci că Pontormo a oscilat într-un început între scena *Chemării* și cea a *Jertfei*, pentru a opta, în final, pentru cea din urmă.



VIII. Pontormo, *Studiu pentru „Cei patru evangheliști"*, Uffizi, 6750 F, Florența.

IX. Pontormo, *Studiu pentru „Jertfa lui Avraam"*, Accademia Carrara, Bergamo.

a lui Hermes Trismegistos. Moise este acela care, mulțumită contactului cu divinitatea, poate pune în mișcare „Opera", așa cum face Hermes cu ajutorul baghetei magice.

În ceea ce-i privește pe *Cei patru evangheliști* (fig. VIII), ei au o poziție finală în cadrul iconografiei lui Pontormo, așa cum *Adam muncind pământul* avea o poziție inițială. Vasari spunea că *Cei patru evangheliști* erau așezați „într-unul dintre colțuri", adică, după cum am încercat să arătăm mai sus, în spațiul peretelui din stânga, spre colțul

X. Pontormo,
Studiu pentru
„Chemarea lui Avraam",
Uffizi, 6568 F, Florența.

format de acesta cu peretele de fundal. Se atrăgea astfel atenția asupra faptului că tentativele veterotestamentare eșuaseră în absența misterului cristic. În limbaj ermetic, acest lucru se traduce prin aserțiunea că „nici un *opus* nu poate transforma *cagastrum*-ul în *yliaster* în absența fazelor fundamentale ale transmutațiilor materiei în *lapis*". Sau, în termeni diferiți: *Mântuirea este un Opus*.

Se poate nota astfel suprapunerea nivelurilor de interpretare (biblic și ermetic) în scenele registrului superior: *Separatio* (*Crearea Evei*), Căderea din *Yliaster* în *Cagastrum* (*Păcatul*, *Izgonirea*), tentativele de mântuire prin Pământ (*Adam*), Aer (*Abel*), Apă (*Noe*), Foc (*Avraam*); prezența Marelui Inițiat (*Moise*). Ultima scenă (*Evangheliștii*) se justifică și ea prin lectura Epistolei către Evrei. După pasajele relative la Moise, Avraam, Cain și Abel, Noe, se citează, în chip de *memento*, Evangheliile și promisiunea de mântuire finală: „Încă o dată clătina-voi nu numai pământul, ci și cerul" (Evrei, 12, 26). Pontormo însă nu va urmări în continuare tradiția reprezentării Judecății de apoi, ci-și va închipui, în registrul inferior, o alegorie a *Redempțiunii ca proces ermetic.*

5. Alchimia ca *Ars Regia*. Opera de artă ca *Opus Magnum*

Fabricarea *Lapis*-ului trece prin trei faze importante: *putrefactio* (*melanosis-nigredo*), *sublimatio* (*leukosis-albedo*) — care se poate săvârși atât pe *cale umedă*, cât și pe *cale uscată* — și *transmutatio* (*iosis-rubedo*).[1] Aceste trei faze sunt reprezentate în mod simbolic în registrul inferior.

Nigredo („opera la negru") este stadiul în care toate elementele sunt amestecate între ele, formând *haosul*, *massa confusa* care reunește calitățile *primei materia*. În această fază se evocă puterea care acționează în fenomenul morții, iar materia devine de un „negru foarte negru". Această fază — *putrefactio* — cere de obicei prezența apei (*l'acqua nostra*). Faptele de cronică transmise de documente ne arată că Pontormo era foarte adâncit în aceste probleme:

[1] Uneori, fazele *Opus*-ului au o ordine diferită. Există o altă fază importantă (*Citrinitas-Xanthosis*, uneori substituită de *Viriditas*). În multe texte alchimice apar însă doar cele trei faze canonice.

XI. Pontormo, *Studii pentru „Moise primind tablele Legii“*, Uffizi 6749 F, Florența.

„Pontormo" — scrie Cinelli — „a căzut într-o criză de melancolie (*mélas kholé* — umoare neagră, *n.n.*), și pentru a face cât mai naturale acele figuri din corul de la San Lorenzo, care sunt cuprinse de apele Potopului (fig. XII, XIII), *ținea* cadavre în jgheaburile de apă pentru a se umfla, de umplea cu mirosul lor îngrozitor tot cartierul"[1]. Relatarea ni se pare deosebit de bizară, mai ales dacă ne amintim că — după câte spunea Vasari — lui Pontormo „îi era atât de frică de moarte, încât nu voia nici măcar să audă vorbindu-se despre ea, fugind ori de câte ori întâlnea vreun mort"[2]. Se insinuează astfel suspiciunea că experiențele cu care se îndeletnicea artistul erau de un cu totul alt soi decât ar fi putut bănui Cinelli.

După faza neagră se trece la cea albă (*leukosis-albedo*). Cum negrul s-a dezvoltat până la limită și imobilitatea este completă, totul apare lipsit de viață, ca în haosul primordial. Și iată că în deșertul morții și al tenebrelor apare lumina.[3] Este începutul celei de-a doua faze. Apa vieții ia forma apei reînvierii. Sublimarea se poate face pe două căi: umedă sau uscată. În cea dintâi, *apa arde*, în cea de-a doua *focul spală*. După cât ni se pare, Pontormo alege ca simbol al resurecției calea umedă. Iată de ce este atât de greu să discernem care anume desene pregătesc scena *Învierii* și care anume pe cea a *Potopului* (fig. XII, XIII, XVII, XVIII). Calea umedă permite eliberarea principiului vieții din *massa confusa*, fără ajutorul focului. *Opera la alb* (*sublimatio*, *albedo*) se confundă cu o nouă naștere. *Albedo*, lumină, primăvară, reînviere, viață — toate acestea exprimă în cadrul gândirii ermetice stadiul de extaz activ în care, grație unei rupturi ontologice de nivel, condiția umană este suspendată spre a fi regenerată și reintegrată ciclului firii. Se obține astfel prima transmutație ermetică, *Sublimatio*, Reînvierea. Când albul

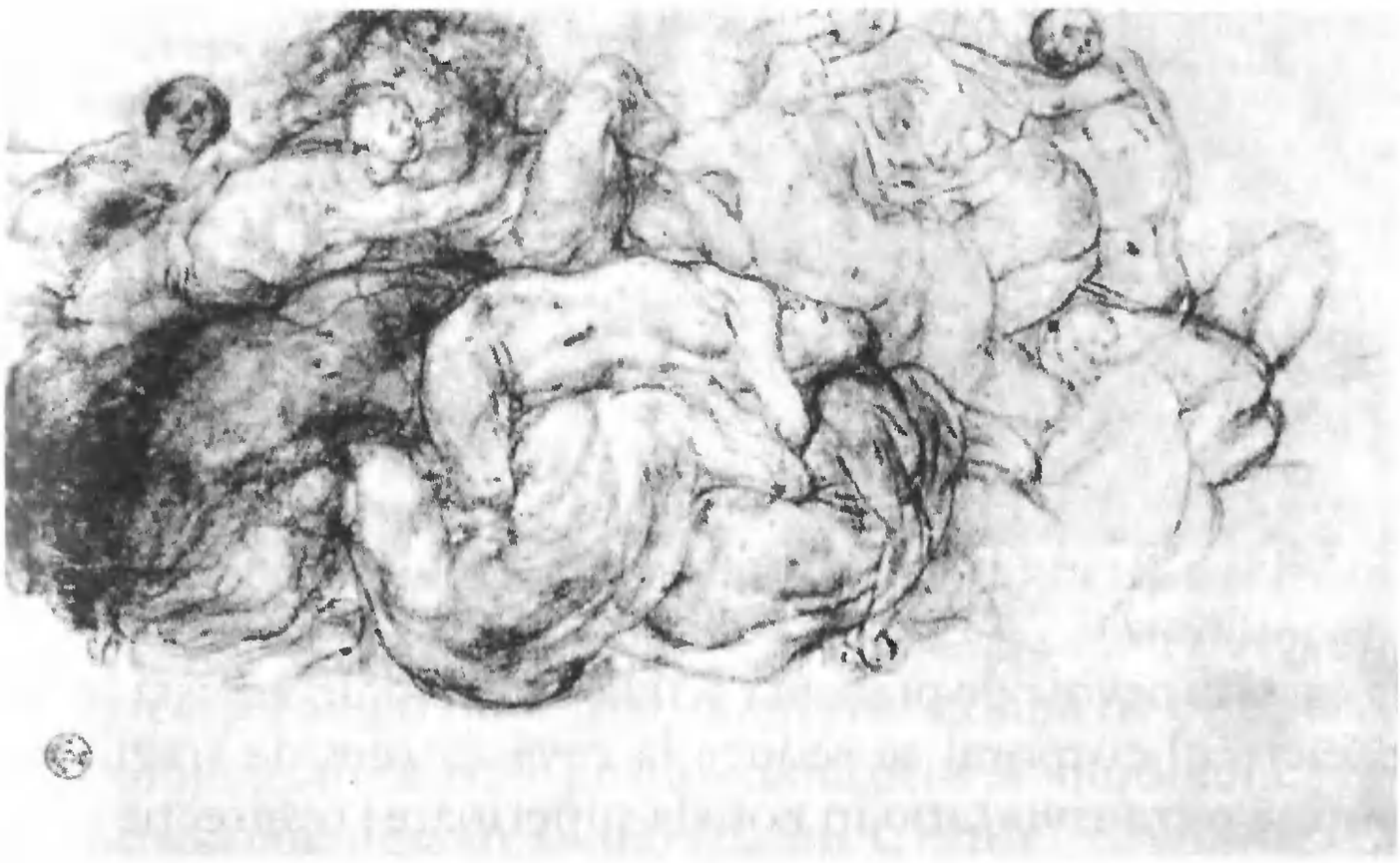
---

[1] *Cf.* Bocchi-Cinelli, *loc. cit.*

[2] Vasari, *ed. cit.*, p. 163.

[3] Urmăm aici descrierea lui Evola, *op. cit.*, p. 131.

XII. Pontormo, *Studiu pentru „Potop"*, Uffizi, 6650 F, Florența.

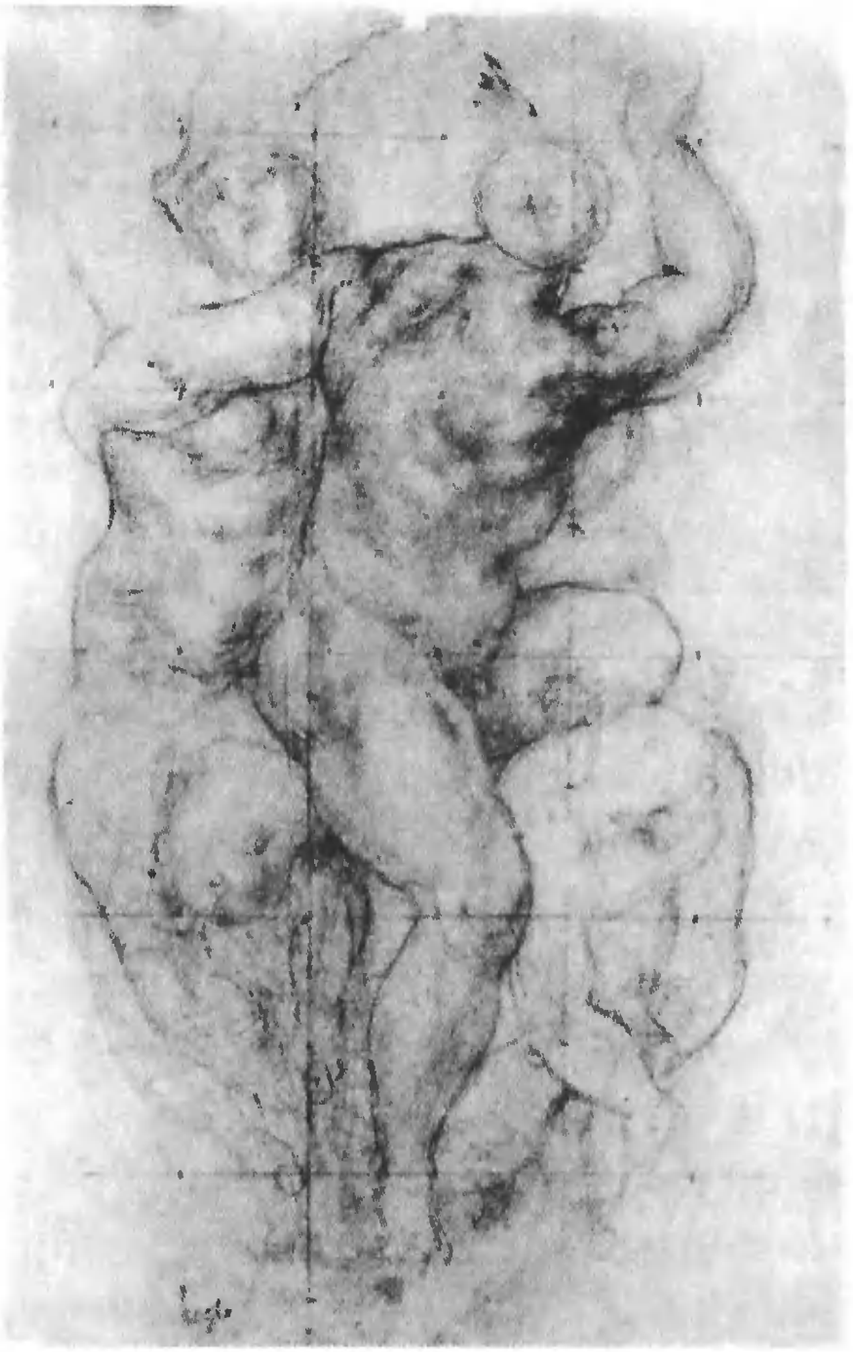


XIII. Pontormo, *Studiu pentru „Potop"*, Uffizi, 6754 Fr, Florența.

a ieșit la suprafața materiei *Opus*-ului, Viața a învins Moartea, iar Pământul și Apa devin Aer. Reînvierea privește nu numai un nou trup, ci și un nou suflet.[1]

Faza *albedo* se oprește la începutul „Învierii". Are loc acum doar „sublimarea", nu și „transformarea". „Sublimarea" nu garantează încă „viața superioară". Pentru a avea acces

[1] *Cf.* Evola, *op. cit.*, p. 164 și Eliade, *op. cit.*, p. 156.



XIV. Pontormo, *Studiu pentru „Înălțarea sufletelor"*, Galleria dell'Accademia, n. 550, Veneția.

la ea, este nevoie de prezența activă a focului. În această fază, caracterul corporal se reduce la ceva extrem de fragil; se obține o *transmutatio* în zonele superioare; resurecția este totală. Aceasta este faza identificării cu forma originară, reintegrarea în unitatea primară.[1]

Ultima fază, *rubedo*, este reprezentată în decorația de la San Lorenzo în partea centrală. Este zona unde domnește focul. Cu toată probabilitatea, dispoziția scenelor în această zonă este cea presupusă de doamna Forlani-Tempesti.[2] În spațiile dintre ferestre și pereții laterali se află câte un șir de nuduri, cele amintite deja de Vasari, care țin în mână câte

[1] Evola, *op. cit.*, p. 160.

[2] Vezi mai sus, pp. 169–170.

o torță aprinsă[1] (fig. XIV). Din desenele rămase se mai poate observa cum Pontormo își închipuie aceste figuri conformându-se tradiției ermetice care spunea că în faza focului, în timpul transformării operate de *rubedo*, ies din flăcări salamandre. *Figura Sfântului Laurențiu pe grătarul de tortură* (fig. XV) se găsea probabil în partea inferioară, între ferestre. Focul domnește și aici, și formează baza scenei centrale. Nu este foarte sigur ca Pontormo să fi fost obligat să-l reprezinte pe patronul bisericii pe grătarul cuprins de flăcări, dat fiind faptul că iconografia italiană a vremii mai păstrase încă vechiul tip de reprezentare al Sfântului, cu obiectul martirajului în mână. Dar faptul demn de subliniat este acela că tipologia morții Sfântului Laurențiu pe grătarul încins este folosită de tradiția ermetică pentru a reprezenta combustia necesară fabricării „Hermafroditului alchimic" (fig. XVI). Este foarte posibil ca în cazul lui Pontormo să se împletească această semnificație cu cea, apropiată ei, dar pe deplin „ortodoxă", a martiriului ca „naștere către o nouă viață"[2].

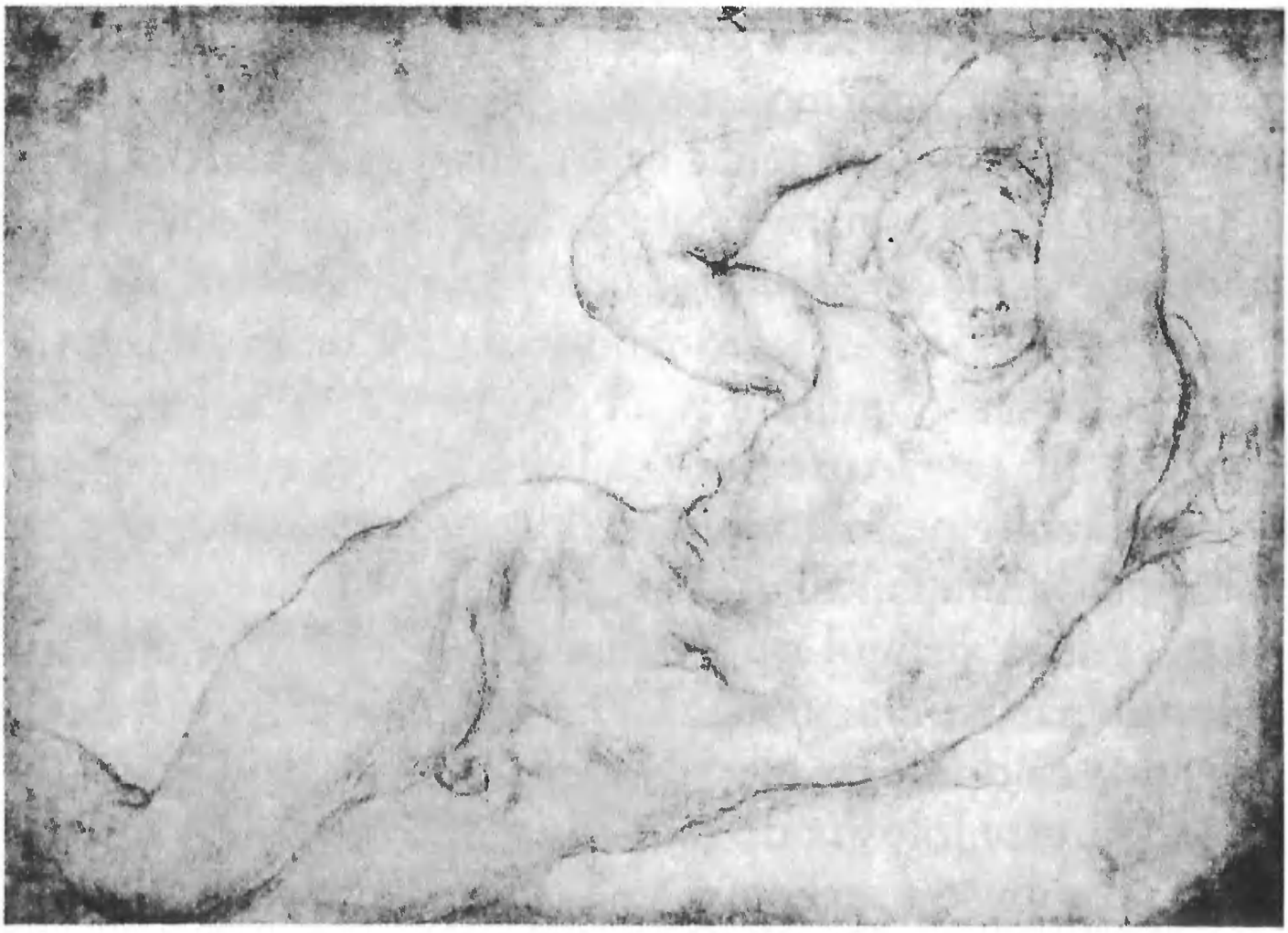
Putrefactio, *Sublimatio*, *Transmutatio* sunt cele trei fraze prin care materia se transformă în *Lapis*, așa cum *Potopul*, *Învierea* și *Înălțarea*, într-o înlănțuire străină de orice tradiție iconografică, transportă — conform planului lui Pontormo — omenirea în *Împărăția lui Cristos*.

Figura lui Cristos de la San Lorenzo poate acum fi înțeleasă în toate amănuntele sale. Înțelegem înainte de toate de ce artistul nu a ilustrat tipul lui Cristos-Judecător. Aspectul său hermafrodit atât de evident și poziția lui atât de puțin conformă cu iconografia tradițională își găsesc și ele lămurirea. Cristos este reprezentat asemenea lui *Mercur al Filozofilor* din tratatele alchimice (fig. IV). Poziția sa, care

---

[1] Vasari, *ed. cit.*, p. 160.

[2] *Cf.* L. Réau, *L'Iconographie de l'art chrétien*, III, II, P.U.F., Paris, 1958, p. 788.



XV. Pontormo,
Studiu pentru „Martiriul Sfântului Laurențiu“,
Uffizi, 6560 F, Florența.

XVI. Autor necunoscut,
Arderea hermafroditului alchimic, pagină din
Scrutinium Chymicum,
Frankfurt, 1687.

amintește mai degrabă de *orantele* paleocreștine sau de *Khâ*-ul egiptean, este de fapt o poziție consacrată în tratatele de alchimie. Este vorba despre „omul-cosmic-cu-brațele-ridicate" care formează sigla Y după modelul lui Hermes din Cilene.[1]

Cristos în glorie este punctul final al *Opus*-ului care pleacă de la Unu spre reintegrarea Totului. Este momentul în care omenirea, purceasă din „separarea" înfăptuită de Tată, se reîntoarce la Fiu — cu un trup și un suflet noi, obținute printr-un lung proces de transformări; este momentul în care — pentru a repeta cuvintele lui Petrus Bonus — „tatăl devine fiul".

Aceasta este „doctrina" care îi rămânea inaccesibilă lui Vasari, atunci când contempla această scenă centrală. De la Tată (Unul) purcede „separarea" care duce la „cădere". Tentativele de reintegrare eșuează în absența înlănțuirii simbolice a fazelor transformării multiplicității în unitate. Calea spre mântuire propusă de Pontormo este aceea stabilită de tradiția ermetică. Schema după care se înfăptuiește acest proces este un cerc perfect. Punctul de plecare (Dumnezeu Tatăl) și cel de sosire (Cristos-*Lapis*) coincid. Ideea *Opus*-ului circular este exploatată în sens ermetic. Ideograma alchimică a lui „UNU — TOT" este O, cercul, linia sau mișcarea care se împlinește în ea însăși, care-și găsește în sine atât începutul, cât și sfârșitul. „Acest simbol" — precizează Evola[2] — „exprimă atât Universul, cât și orice *Opus Magnum*. În același timp, simbolul O ascunde și o aluzie la *Ouroboros* și la principiul ermetic al « închiderii »".

Motivul acelor *putti* îmbrățișați (fig. I), trecut cu vederea de toate analizele iconografice anterioare, își găsește și el, în fine, explicația. Acești *putti* sunt o siglă pentru *Coniuctio* și pentru *Opus* ca *Ludus Puerorum* („Joc de copii").

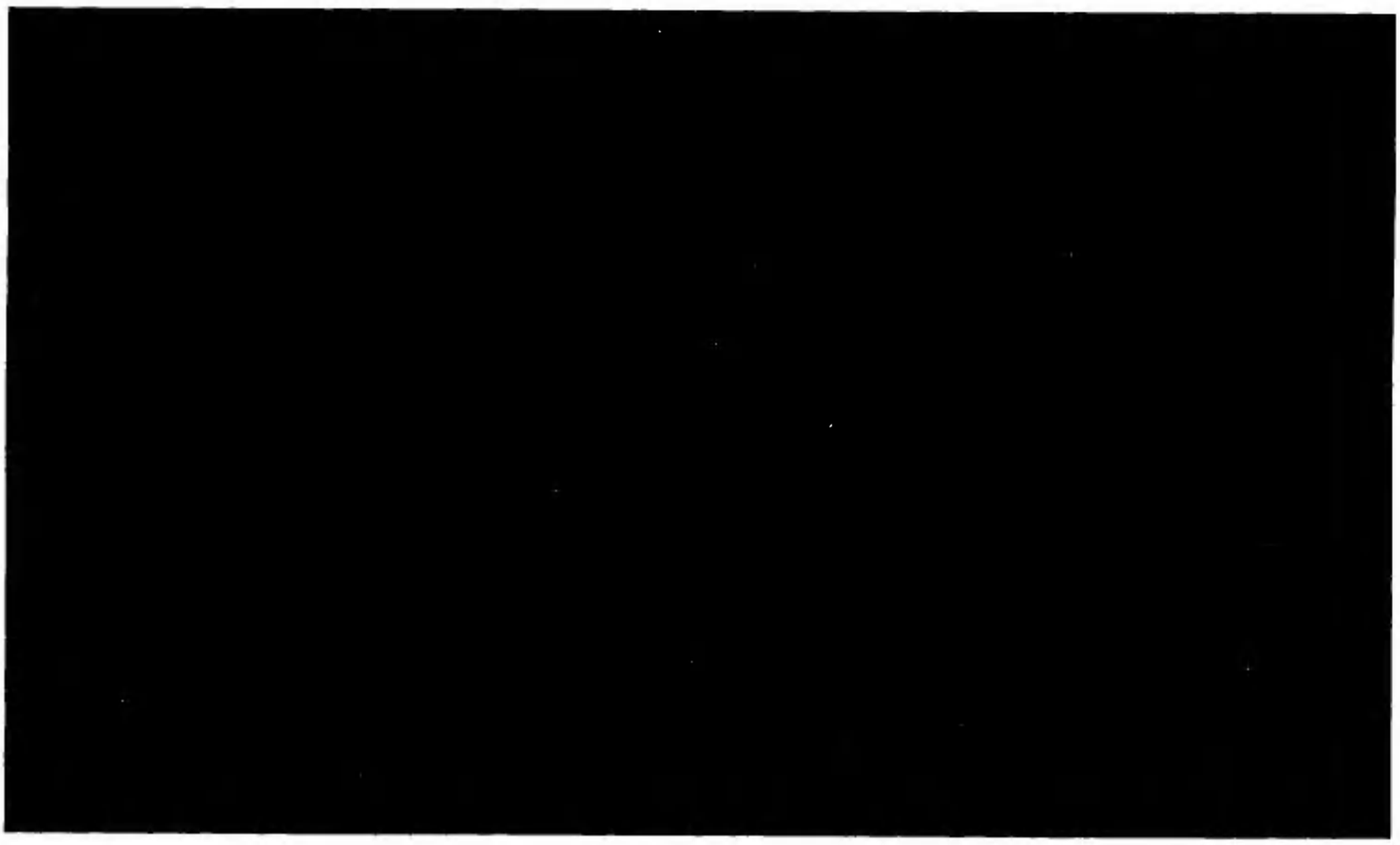
---

[1] *Cf.* J. Evola, *op. cit.*, pp. 23 și 102.

[2] *Ibid.*, p. 32.

XVII. Pontormo, *Studiu pentru „Învierea morților“*, Uffizi, 462, Florența.

XVIII. Pontormo, *Studiu pentru „Învierea morților“*, Uffizi, 6528 Fr, Florența.



6. Despre „sublimarea" imaginii în manierism

Pontormo a fost dominat în ultimii ani ai vieții sale de *tristitia* și *anxietas* proprii căutătorului de piatră filozofală. Recitind *Jurnalul* său, ne găsim în fața motivelor-cheie ale psihologiei și eticii ermetice. Corul de la San Lorenzo este rodul acelorași mobiluri psihologice.

Întrebarea care se impune însă în acest moment este următoarea: care este semnificația acestei complicate asimilări a ermetismului în opera lui Pontormo, și — mergând mai departe — care este semnificația ermetismului în cadrul manierismului în general. A vrut oare Pontormo să „congeleze" mercurul asemenea lui Parmigianino ?[1] În acest caz, studiul operei sale ar fi căzut în sarcina istoricilor științei și nu în cea a istoricilor de artă. Pe noi ne interesează în primul rând Pontormo-Artistul. Dar atunci când ajungem la concluzia că ultima sa operă a fost încifrată în cheie ermetică, ne va interesa și alchimia.

Parmigianino „a înnebunit" (spune Vasari) din pricina „acelei alchimii a lui". Pontormo „și-a pierdut mințile" (spune tot Vasari), „acolo înăuntru", adică în mijlocul imaginilor create de el pentru San Lorenzo. Destinele primilor manieriști au prea multe puncte de contact pentru a nu ne pune pe gânduri. Raportul lor cu alchimia este unul dintre aceste puncte, fapt pentru care se simte nevoia unor clarificări, cu atât mai mult cu cât tema riscă să devină o modă.

Una din explicațiile cele mai simple, cea propusă de Francis Yates[2], privește ermetismul ca metodă de mântuire care încearcă să evite — sau chiar mai mult, să nege — divergențele dintre catolicism și protestantism. Un exemplu grăitor poate fi considerată „Reforma egipteană" a lui Giordano Bruno. O altă explicație, mai legată de specificul evoluției picturii, a fost propusă de către istoricii de artă.

---

[1] Vasari, *Viețile...*, *op. cit.*, vol. V, p. 236.

[2] Fr. A. Yates, *op. cit.*, pp. 312–313.

Printre ei: Van Lennep în *Art et Alchimie*[1], Maurizio Calvesi în interesantul său studiu despre *Melancolia I*a lui Dürer[2] și Maurizio Fagiolo dell'Arco în cartea dedicată lui Parmigianino[3].

După părerea lui Van Lennep, „totul în cultura manieristă chema intervenția alchimiei (...). Alchimia corespundea de asemenea « sufletului » manierist (...)". Aceeași atitudine se poate discerne în scrierile lui G.R. Hocke și mai ales în cea dedicată literaturii manieriste, subintitulată, nu întâmplător, „Alchimie a limbii și artă combinatorie esoterică"[4]. Dar, încă din acest moment al studiilor asupra ermetismului cinquecentesc, se poate întrezări marele pericol al unei asemenea atitudini: literatura manierismului, așa cum o studiază Hocke, pare mai degrabă o *infra-literatură*, deoarece nu se explică rațiunea ultimă a îngemănării artei cu alchimia, ci se prezintă doar un inventar — iar un atare inventar nu va fi niciodată complet — al formelor exterioare, și uneori decăzute, ale acestei îngemănări.

Trebuie în acest caz să ne asumăm strădania drumului spre înseși rădăcinile fenomenului, tentativă deja întreprinsă, cu multe rezultate pozitive, dar și cu câteva puncte rămase obscure, de către Fagiolo.[5] Trebuie deci să căutăm și să dovedim, cu maximum de luciditate, semnificația pasiunii ermetice a începutului de manierism. În lipsa unei explicații

---

[1] Jaques Van Lennep, *Art et alchimie, Étude de l'iconographie hermétique et de ses influences*, Meddens, Bruxelles, 1966.

[2] M. Calvesi, „A Noir (Melancolia I)", în *Storia dell'Arte*, 1969, pp. 42 și urm.

[3] M. Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*

[4] G.R. Hocke, *Manierismul în literatură. Alchimie a limbii și artă combinatorie esoterică. Contribuții la literatura comparată europeană*, trad. rom. de Herta Spuhn, Univers, București, 1977. Aceeași atitudine guvernează și cartea lui Hocke dedicată artelor figurative, *Lumea ca labirint. Manieră și manie în arta europeană de la 1520 până în 1650 și în prezent*, trad. rom. de V.H. Adrian, Meridiane, București, 1973.

[5] M. Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*, passim.

profunde, această pasiune riscă să se confunde cu gusturile oculte ale timpurilor noastre, evitând explicația reală a operei manieriste.

Este deci necesară o zăbovire asupra temeiurilor crizei manieriste, văzută drept criză a imaginii. Alunecarea imaginii spre semn, așa cum a fost analizată de către Cesare Brandi[1], ne apare a fi calea cea mai deschisă unei integrări a problemelor celor mai abstruse ale concepției figurative a manierismului. „Rădăcina manierismului nu se află în momentul formulării imaginii, unde în mod obișnuit este ea căutată, și nici în momentul constituirii obiectului în imagine. Ea trebuie căutată mai adânc, în însăși originea imaginii, în modul de predilecție cu care conștiința manieristă se îndreaptă către imagine. Ajunși aici, ne dăm seama că misterul imaginii manieriste nu mai este un mister. Manierismul circumscrie o alterare specifică a procesului creator, prin care imaginea aspiră la figurativitatea semnului în loc să aspire la figurativitatea imaginii (...). Semnul este abordat nu în substanța sa de canal de comunicare, ci într-o figurativitate accesorie pe care o dezvoltă sau pe care se însărcinează să o dezvolte."

Disperata incomunicabilitate și exasperarea formală a primilor manieriști nu poate face abstracție de această situație. Pentru Pontormo, pictura va fi atunci într-adevăr „o pânză de bumbac urzită în iad"[2], iar experimentele picturale vor fi „mai degrabă tulburări ale minții decât prelungiri ale vieții"[3]! „Cercetarea", „experimentul"[4] sunt fără îndoială momente esențiale ale culturii manieriste. Se ține către o perfecțiune disperată care, în marginea imaginii, încearcă să absoarbă rațiunea semnificativă. Imaginația însăși este supusă unui alambicat proces de sublimare care ține

---

[1] C. Brandi, *Segno e immagine*, Il Saggiatore, Milano, 1960, pp. 79 și urm.

[2] „Pontormo" în V.I. Stoichiță, *op. cit.*, p. 130.

[3] *Ibid.*, p. 132.

[4] Vezi M. Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*, pp. 73 și urm.

recuperarea unității unei conștiințe scindate, pur joc de oglinzi. Această căutare a *semnificatului*, cu și prin imagine, străpunge forma pentru a deveni, inevitabil, căutare a Marelui Semnificat: Artă, Om, Existență. „Dezbaterea" și „cercetarea" — și nu „soluția", reprezintă domeniul de predilecție al manierismului.[1] Iar „soluția" (sau „o soluție") nu poate fi găsită, deoarece timp de câteva decenii de acum înainte — a spus-o deja Foucault — „tabelul semnelor va fi imaginea lucrurilor"[2].

Recurgerea la ermetism va fi atunci mai mult decât un accident: va fi o fatalitate. O fatalitate datorată unei disperate și umane, prea umane, aspirații de mântuire. Numai că, în loc să ofere salvarea, alchimia nu face altceva decât să accelereze „căderea" „manierei".

Tot acest *excursus* a devenit necesar pentru a putea preciza acum un fapt de maximă importanță. Alchimia nu a fost motorul sublimării figurativității în opera lui Parmigianino[3], a lui Pontormo sau a lui Beccafumi. Dar alchimia a fost *asimilată* în procesualitatea ei ideală, tocmai din pricină că imaginația manieristă simțea imperios nevoia unei temelii simbolice, sau, mai mult, a unei temelii ideologice.

Alchimia era *Ars Regia*. „Adevărata imaginație" (*vera imaginatio*) a alchimistului — concept fundamental al ermetismului — țintea la *formarea* materiei cu sprijinul „iluziei". Alături de preschimbarea materiei, asistăm la „preschimbarea" artistului. Mai mult, așa cum a demonstrat Jung, alchimia este înainte de toate un proces de „individuare"[4].

---

[1] Vezi G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, III, Sansoni, Florența, 1968, pp. 3 și urm.

[2] M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, Gallimard, Paris, 1966, p. 80. [Vezi și *Cuvintele și lucrurile: o arheologie a științelor umane*, trad. de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, Univers, București, 1996 — *n.ed.*]

[3] Așa cum ni se pare că postulează Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*, passim.

[4] C.G. Jung, *op. cit.*, passim.

Nu întâmplător *Opus*-ul este plasat sub semnul lui Narcis.[1] *Opus*-ul pune problema unei perpetue oglindiri în care *imaginea* și *cel-care-imaginează*, cu toate că *se semnifică* reciproc, nu pot fuziona decât în prăbușirea în neant.

Absorbirea fazelor alchimice la nivelul substanței simbolice a operei avea atunci semnificația unui „tabel de semne" care oglindea, „dădea în imagine", tocmai tensiunea unei conștiințe scindate. Acest lucru nu înseamnă nici pe departe că arta manieristă își găsește originea în alchimie: în alchimie ea își găsește *confirmarea*; în alchimie ea *se oglindește*. Iar atunci când un artist se îndrăgostește de alchimie, el părăsește arta pentru totdeauna, așa cum a făcut, pe cât se pare, Parmigianino.

Alchimia joacă în manierism rolul care i-a fost propriu întotdeauna: acela de model simbolic al unui proces care de la materie duce la forma închegată, absorbind în acest proces și conștiința artistului. Alchimia a fost de-a lungul vremurilor apropiată de arta brutarilor, a fierarilor, a medicilor și așa mai departe. Faptul că la un moment dat arta figurativă se deschide ea însăși spre sugestiile alchimice subliniază tocmai funcția simbolică pe care o avea alchimia ca *Ars Regia*. A vorbi atunci despre „un stil alchimic" al primilor manieriști, stil văzut ca o consecință directă a influenței ermetice, ni se pare un act temerar. Istoria formală a imaginii manieriste are cu totul alte justificări.

Există „un stil alchimic"[2] doar în sens metaforic. Iar acesta își găsește originile în tentativa de recuperare a perfecțiunii formale într-un travaliu la care este supusă imaginea.

Marele *Athanor* de la San Lorenzo pare a fi tocmai rodul acestei înalte drame. Al dramei conștiinței artistice, incapabilă să depășească momentul de criză al imaginii, incapabilă să atingă un alt tip, poate mai adecvat, de mântuire.

---

[1] *Cf.* J. Evola, *op. cit.*, p. 207.

[2] Vezi M. Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*, pp. 73 și urm.

1. Maestru anonim,
Luca Evanghelistul pictând imaginea Fecioarei Hodighitria,
secolul al XVI-lea, colecție particulară, Atena.

VII

Gianlorenzo Bernini. Introducere la o poetică barocă[1]

1. Posibilul baroc

Mult timp arta barocă a apărut drept o artă „imposibilă": un accident, o întâmplare. De la Francesco Milizia și până la Benedetto Croce s-ar putea alcătui o antologie a refuzului față de baroc. Înainte de a avea un nume[2], înainte chiar de a i se acorda o fizionomie artistică precisă, barocul a fost socotit *insuportabil*: „Borromini în Arhitectură, Bernini în Sculptură, Pietro da Cortona în Pictură, Cavalerul Marino în Poezie sunt o molimă a gustului" (Milizia)[3]. Și Croce: „Barocul este un fel de urât artistic și, ca atare, nu are în el nimic estetic, dimpotrivă, este ceva care se deosebește de artă, din care și-a însușit aspectul și numele și în locul căreia s-a introdus, substituindu-i-se."[4]

---

[1] Acest studiu a apărut ca prefață la *Viața lui Bernini* de Filippo Baldinucci, urmată de *Jurnalul călătoriei în Franța a cavalerului Bernini* de Paul Fréart de Chantelou, trad. rom. de V.I. Stoichiță, Meridiane, București, 1981. Citatele din Baldinucci și Chantelou urmează ediția amintită.

[2] *Cf.* O. Kurz, „Barocco: Storia di una parola", în *Lettere Italiane*, vol. XII, nr. 4, 1960, pp. 414 – 444; G. Briganti, „Barocco, strana parola", în *Paragone*, 1, 1950, pp. 19–24; P. Charpentrat, „De quelques acceptions du mot « Baroque »", în *Critique*, nr. 206 (1964), pp. 651 – 666.

[3] Francesco Milizia, *Dizionario delle belle arti e del disegno*, Bassano, 1797, p. 214; idem, *Le vite de'piu celebri architetti*, Roma, 1768, p. 157.

[4] B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia: pensiero, poesia e letteratura, vita morale*, ediția a III-a, Laterza, Bari, 1953, p. 24.

2. Manuil Panselinos (?), *Nașterea Fecioarei*, detaliu, frescă, începutul secolului al XIV-lea, Mânăstirea Protaton, Biserica Fecioarei, Athos.

3. Manuil Panselinos, *Nașterea Fecioarei*, detaliu.

4. Theofan Cretanul, *Adam punând nume lighioanelor*, frescă, 1527, Mânăstirea Sf. Nicolae Anapafsas, Catolicon, Meteora.

5. Theofan Cretanul și Simeon, *Uciderea pruncilor*, frescă, detaliu (în timpul restaurării), 1545–1546, Mânăstirea Stavronikita, Catolicon, Athos.

6. Theofan Cretanul, *Coborârea de pe cruce*, detaliu, frescă, 1535, Lavra, Catolicon, Athos.

7. Schiță pregătitoare, secolul al XVI-lea, Biserica Schimbării la Față, Meteora.

9. Nanni di Banco, *Cei patru sfinți sculptori în „bottega" lor*, începutul secolului al XV-lea, Orsanmichele, Florența.

10. Cennino Cennini (?), *Nașterea Sfântului Ștefan*, San Lucchese, Poggibonsi.

8. Frangos Catelanos, *Nașterea lui Cristos*, frescă, 1548, Mânăstirea Varlaam, Biserica Toți Sfinții, Meteora.

11. Cennino Cennini (?),
O donatoare,
frescă, San Lucchese, Poggibonsi.

12. Cennino Cennini (?),
Fecioara cu pruncul între sfinți,
colecție particulară, odinioară la München.

13. Giotto,
Noli me tangere,
frescă, detaliu, 1305, Capela Scrovegni, Padova.

14. Giotto,
Fuga în Egipt,
frescă, 1305, Capela Scrovegni, Padova.

15. Taddeo Gaddi,
Schimbarea la față,
sinopia, pe la 1345, Badia, Florența.

16. Taddeo Gaddi,
Schimbarea la față,
frescă, pe la 1345, Badia, Florența.

17. Agnolo Gaddi,
Triumful crucii,
frescă, detaliu, către 1380,
Santa Croce, Florența.

18. Agnolo Gaddi,
Assunta,
tempera pe lemn,
a doua jumătate a secolului
al XIV-lea, Pinacoteca
Vaticanului, Roma.

19. Alessandro Vittoria,
Medalie reprezentându-l pe Pietro Aretino,
detaliu.

21. Paolo Pino,
Portret de bărbat,
1534, Museul Condé, Chantilly.

20. Paolo Pino,
Portretul medicului Coignati,
1534, Uffizi, Florența.

22. Giovanni,
Bellini,
Schimbarea la față,
1480–1485,
Muzeul
Capodimonte,
Neapole.

23. Giorgione,
Furtuna,
către 1500,
Accademia,
Veneția.

24. Tițian,
Carol Quintul în bătălia de la Mühlberg,
1548, Prado, Madrid.

25. Tițian, *Assunta*,
1516–1518, Santa Maria dei Frari, Veneția.

26. Tintoretto,
Sfanta Magdalena cu sfinții
Gheorghe și Ludovic,
Galleria dell'Arsenale,
Veneția.

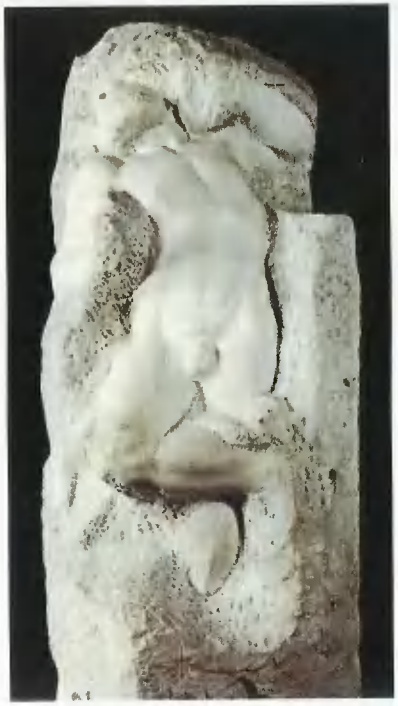
27. Tintoretto,
Miracolul Izvorului,
1577, Scuola di San Rocco, Veneția.

28. Michelangelo,
Sfânta Familie (Tondo Doni),
către 1504, Uffizi, Florența.

29. Michelangelo,
Tondo Pitti,
1503–1504, Muzeul Bargello, Florența.

30. Michelangelo,
Sfântul Matei,
1503–1505,
Accademia, Florența.

31. Michelangelo,
Sclav,
către 1532,
Accademia, Florența.



32. Michelangelo,
Sclav (Atlas),
Accademia, Florența.

33. Michelangelo,
Pietà Rondanini,
către 1555,
Castello Sforzesco,
Milano.

34. Bernini,
David,
1623, Galleria Borghese, Roma.

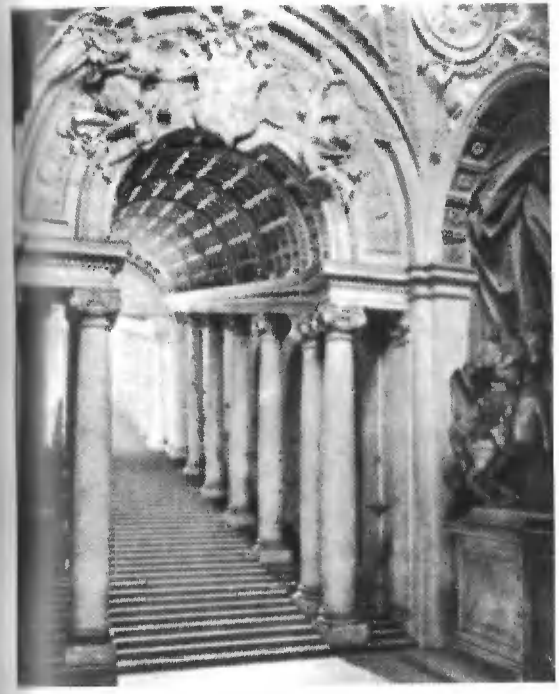
35. Bernini,
Sfântul Longinus,
1629–1638, San Pietro, Roma.

36. Bernini,
Apolo și Dafne,
1622–1624,
Galleria Borghese, Roma.

37. Bernini,
Extazul Sfintei Tereza,
detaliu.

38. Bernini,
Extazul Sfintei Tereza,
1645–1652, Santa Maria
della Vittoria, Roma.

39. Bernini,
Sufletul blestemat,
1619, Palazzo
di Spagna, Roma.



40. Bernini,
Scara Regală,
1664, Palatul
Vaticanului, Roma.

41. Bernini,
Ludovic XIV,
1665, Luvru,
Paris.

V. A. URECHIA GALAȚI

42. Tițian,
Amor Sacru–Amor Profan,
Galleria Borghese, Roma.

43. Georges
de La Tour,
Trișorul
cu as de treflă,
detaliu, colecție
particulară, Geneva.

44. Georges
de La Tour,
Magdalena Terț
Luvru, Paris

45. Ilustrație
la Psalmul 41 (42),
Psaltirea din
Stuttgart, f. 55,
Landesbibliothek,
Stuttgart.

46. Albrecht Dürer,
Iov și nevasta lui
(voleu din
Altarul Jabach),
Städelsches
Kunstinstitut,
Frankfurt a. M.

47. Albrecht Dürer,
Doi muzicanți
(voleu din
Altarul Jabach),
Wallraf-Richartz
Museum, Köln.

48. Georges de La Tour,
Iov batjocorit de nevasta lui,
Musée Départemental des Vosges, Épinal.

49. Georges de La Tour,
Cântăreț la vielă,
Musée des Beaux-Arts, Nantes.

50. Georges de La Tour,
Cântăreț la vielă cu câine,
Musée Municipal, Bergues.

51. Hieronymus Bosch,
Tripticul tentațiilor,
detaliu, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisabona.

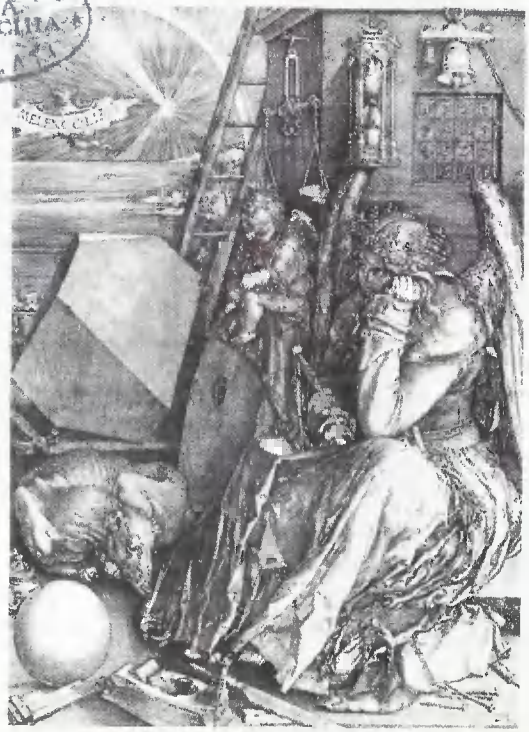
52. Albrecht Dürer,
Câine (schiță pentru *Melancolia I*),
Kupferstichkabinett, Berlin.

53. Georges de La Tour,
Cântăreț la vielă cu câine,
detaliu.

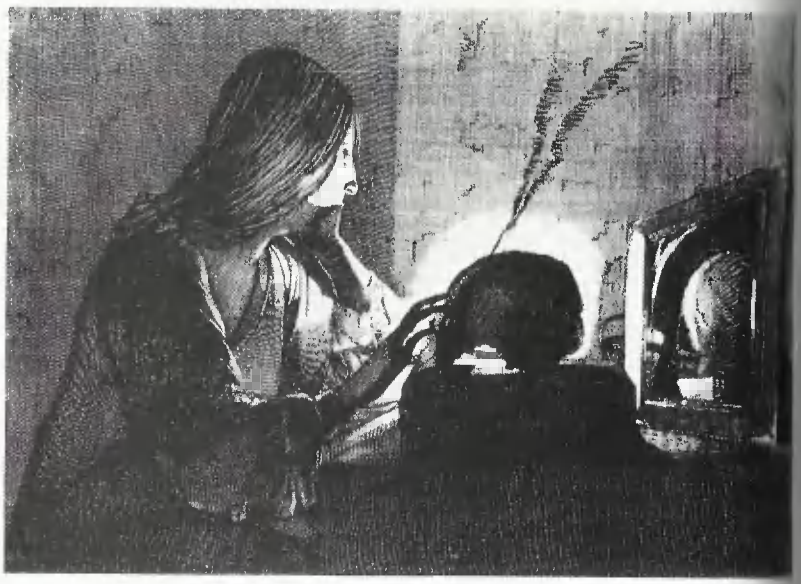
54. Georges de La Tour,
Gâlceava muzicanților,
Paul Getty Museum, Malibu.

55. Giorgione,
Bătrâna
(*Col Tempo*),
Accademia,
Veneția.

56. Georges de La Tour,
Gâlceava muzicanților,
detaliu.



57. Albrecht Dürer,
Melancolia I, gravura



58. *Magdalena*
la oglindă
gravură în aramă dup
Georges de La Tour
Bibliothèque National
Cabinet des Estampe
Pari

59. Georges de La Tour,
Magdalena Fabius,
National Gallery, Washington.

V.A. URECHIA GALAȚI

60. Parmigianino,
Sfânta Thaïs (Melancolia),
gravură în aramă.

61. Federico Barocci,
Cristos apărând
în fața Sfintei Magdalena,
detaliu, Uffizi, Florența.

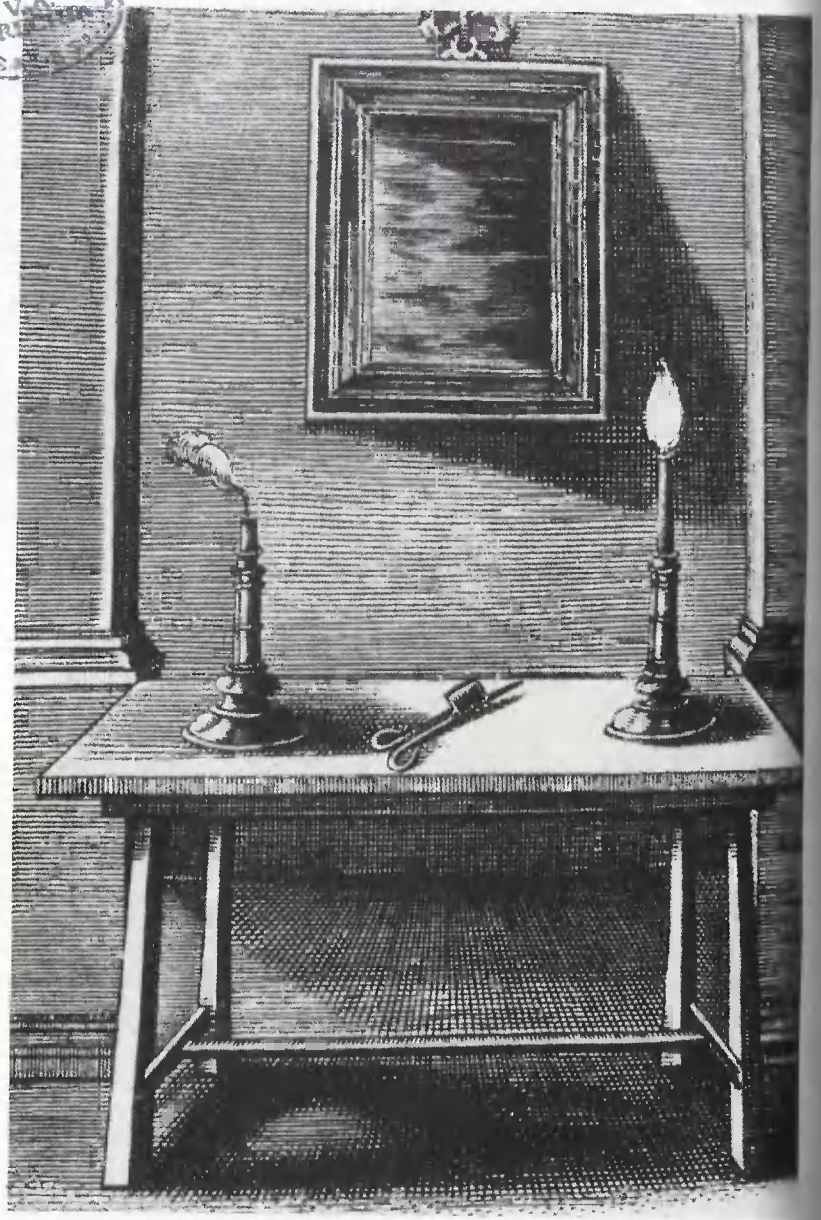
62. *Melancolia*, xilogravură,
ilustrație la A.F. Doni,
I Marmi, Veneția, 1552.

63. Caravaggio,
Magdalena,
Galleria Doria Pamphilj, Roma.

64. Caravaggio,
Narcis,
Galleria Corsini,
Roma.

65. Caravaggio,
Conversiunea
Magdalenei,
Institute of Fine
Arts, Detroit

66. Anonim caravaggesc olandez,
Vanitas,
Ashmolean Museum, Oxford.



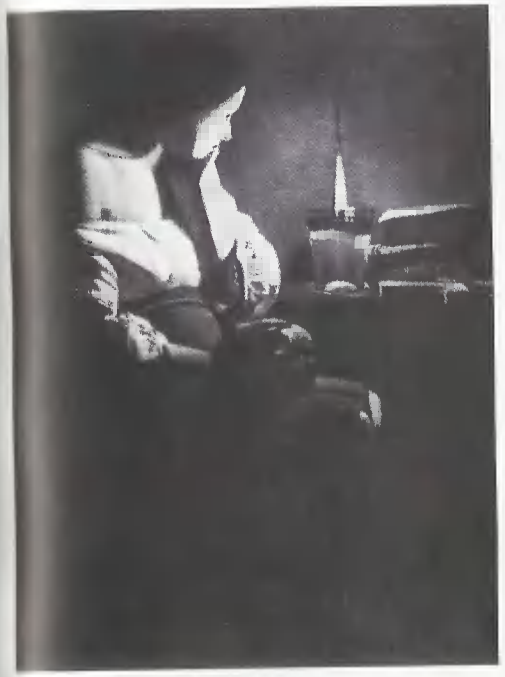
67. *Que l'esclat du monde n'est que fumée*,
ilustrație la *Livre d'emblèmes...* de Jean Baudoin,
Amsterdam, 1639.

68. Georges de La Tour,
Magdalena Wrightsman,
Metropolitan Museum, New York.

69. Lukas Furtenagel,
Portretul soților Burgkmair,
Kunsthistorisches Museum, Viena.

70. Hans Baldung Grien,
Frumusețea și Moartea,
Kunsthistorisches Museum, Viena.

71. Domenico Feti,
Magdalena (Melancolia),
Luvru, Paris.

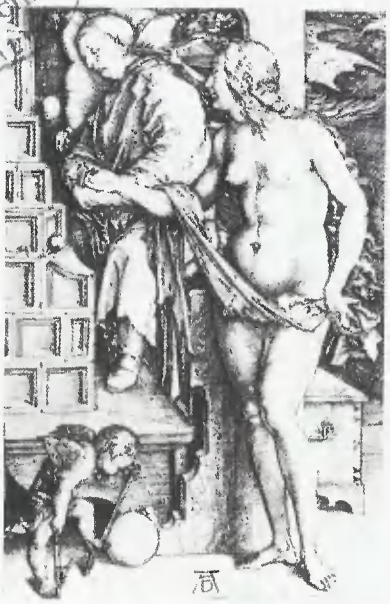


72. Georges de La Tour,
Magdalena cu opaițul fumegând, colecție particulară, Franța.

73. Albrecht Dürer,
Agnes,
desen, Albertina, Viena.

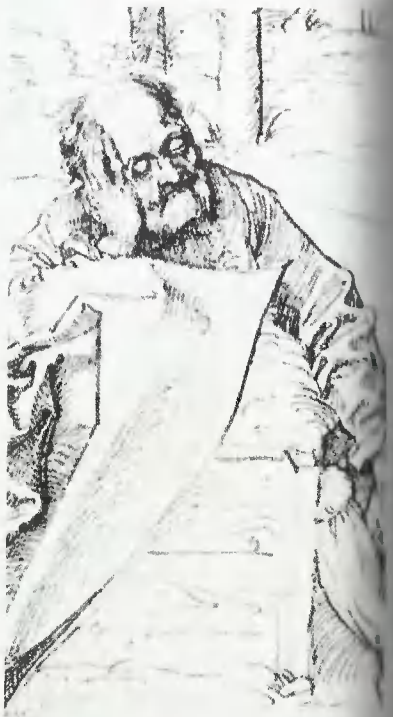
74. Albrecht Dürer,
Melancolia,
Kupferstichkabinett, Berlin.

75. Georges de La Tour,
Femeia cu puricele,
Musée Historique Lorrain, Nancy.



76. Albrecht Dürer,
Visul doctorului,
gravură în aramă.

78. Albrecht Dür
Sfânta Familie, detal
Kupferstichkabinett, Berl



77. *Contre l'oisiveté*,
ilustrație la
Livre d'emblèmes
de Jean Baudoin.

79. Georges de La Tour,
Sfântul Iosif și îngerul,
Musée des Beaux-Arts, Nantes.

URECHIA
GALAȚI

80. Albrecht Dürer,
Bărbat cu burghiul,
desen, Musée Bonnat, Bayonne.

81. Georges de La Tour,
Sfântul Iosif tâmplar,
Luvru, Paris.

82. W. Kandinsky, *Oraș vechi*, 1902, Colecția Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

83. W. Kandinsky, *Toamnă I*, 1911, Colecția Lora F. Max, Chicago.

84. W. Kandinsky, *Prima acuarelă abstractă*,
1910, Colecția Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

85. W. Kandinsky, *Linie transversală*,
1923, Colecția Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

86. W. Kandinsky,
Pată neagră I,
1912, Muzeul Rus, Sankt-Petersburg.

URECHIA GALATI

87. M. S. (șapte ani), desen.

88. *Bizon*, Altamira

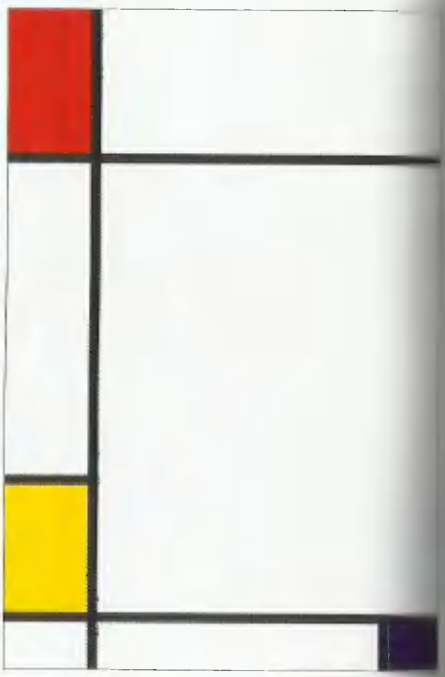
89. W. Kandinsky. *Lirica*, 1911, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam.

90. P. Mondrian, *Arbore* (desen), 1910–1911,
Colecția S.P. Slijper, Blaricum.

91. P. Mondrian, *Arbore albastru*, 1910,
Gemeente-Museum, Haga.

92. P. Mondrian, *Arbore cenușiu*, 1911, Colecția S.B. Slijper, Blaricum.

93. P. Mondrian, *Compoziție ovală, III*, 1918, Colecția S.B. Slijper, Blaricum.



94. P. Mondrian, *Compoziție cu roșu, galben și albastru*, 1927, Stedelijk Museum, Amsterdam.

S-ar părea, așadar, că scrutând barocul ne-am afla în fața negativității absolute, a alterității esențiale („...ceva ce se deosebește de artă..."), a relei-credințe („însușirea aspectului și a numelui"), a uzurpării.

Pentru înțelegerea fenomenului, a fost necesară elaborarea unor noi principii — „fundamentale" — ale istoriei artei.[1] „Principiile" lui Wölfflin, se știe, sunt de fapt „opoziții fundamentale". Cartea sa este una despre baroc și despre opoziție. Adică despre acel „altceva" în care generațiile anterioare vedeau „imposibilul" însuși infiltrat în sfera nimbată a Artei. Incontestabil, Wölfflin este cel care alcătuiește „actele de identitate" ale barocului. În deceniile care au urmat, ceea ce părea la început o întâmplare s-a transformat pe nesimțite într-o stare necesară. Cum ar putea fi ea definită azi?

Necesitatea barocului se poate identifica inițial în conștiința propriei sale „modernități".[2] Asta înseamnă că artiștii veacului al XVII-lea se consideră expresii spirituale ale „prezentului". Arta nu mai aspiră acum a fi — ca în Renaștere — „antică". Nu se amăgește nici cu iluzia — tipic manieristă — a „ieșirii din timp"[3]. Nu caută consolarea „viitorului"[4]. Artiștii barocului sunt prizonierii patimii pentru prezent.

Există, desigur, o determinare istorică a acestui fapt. Alegerea „clipei" ca temporalitate a actului estetic nu apare ca

---

[1] H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, 1915.

[2] *Cf.* G.C. Argan, *De la Bramante la Canova*, *op. cit.*, pp. 150 și urm.

[3] F. Zeri, *Pittura e Controriforma. L'„arte senza tempo" di Scipione da Gaeta*, Einaudi, Torino, 1957; V.I. Stoichiță, *Pontormo și manierismul*, Meridiane, București, 1978, p. 69.

[4] Chantelou, *23 iulie*, *ed. cit.*: „Cavalerul a răspuns cu modestie că toată faima lui se datorează stelei sale ocrotitoare care-l face prețuit atât timp cât trăiește, dar că după moarte ascendentul său își va pierde din influență, iar reputația lui se va stinge încetul cu încetul sau va dispărea brusc."

benevolă, ci ca *dictată*. Fenomenul se datorează convergenței unei multitudini de cauze. A le căuta în condițiile economice, politice, religioase ale timpului este desigur posibil, iar voga recentă a barocului a înmulțit studiile relative. Persistă însă, alături de cauzele adiacente, un implacabil mecanism, intrinsec evoluției artistice. Aici, poate, ar fi câte ceva de adăugat.

Dihotomia baroc–clasicism s-a substituit pentru început celei romantism–clasicism. „Eonul baroc"[1] a fost descifrat ca o constantă anticlasică a istoriei artei. „Redescoperirea manierismului", în loc să simplifice problema, a complicat-o.[2] Manierismul uzurpă barocul în opoziția fundamentală față de clasicismul Renașterii. Odată exclus dintr-o lineară polaritate, barocul devine ambiguu.[3] Această ambiguitate caracterizează stadiul actual al studiilor și interpretărilor veacului al XVII-lea. Nimeni, azi, nu poate afirma cu tărie că *știe* ce este barocul. Dintr-un fenomen supus *intoleranței* primilor istoriografi, el a devenit în zilele noastre un fenomen pândit de *ne-înțelegere*. Orice tentativă de clarificare, oricât de firavă ar fi ea, nu poate fi inutilă.

Drumul care a rămas, în mod paradoxal, cel mai puțin bătătorit este cel care duce în însuși miezul dezbaterii artistice. Privită din acest punct de vedere — cel al Operei — intervenția recentă a manierismului poate lămuri, prin reflex fizionomia barocului.

Manierismul nu poate fi înțeles fără raportul de maximă tensiune pe care-l stabilește cu Renașterea.[4] Artistul renascentist acționa aidoma celui „antic". Opera era făcută pentru

---

[1] *Cf.* E. d'Dors, *Trei ore în muzeul Prado. Barocul*, trad. rom. de Irina Runcan, Meridiane, București, 1971.

[2] *Cf.* E.R. Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, *op. cit.*, pp. 314 și urm.

[3] O soluție — cea mai funcțională până în acest moment — este dată de către W. Sypher, *Four Stages of Renaissance Style*, New York, 1966, care vede în baroc o reintegrare a manierismului.

[4] *Cf.* V.I. Stoichiță, *op. cit.*, pp. 7–35.

contemplare. Între spațiul operei și cel al privitorului se instaurează un echilibru exemplar. Arta, pentru marile minți ale Renașterii, era un mod de investigare a realului, cercetare asupra fenomenului, exegeză a naturii și a istoriei. Opera realizează o *prezență*. Atitudinea manieristă este, desigur, una de criză. Arta nu mai cercetează realul, ci imaginarul, iar lumea imaginarului este una „dificilă". Artistul manierist va căuta „sensul imaginii", ceea ce se ascunde *dincolo* de simpla prezență a Operei renascentiste. În fața operei manieriste nu primează contemplarea, ci „dificultatea". Opera manieristă *intrigă*. Barocul marchează de aceea o ruptură de nivel. El se poate defini, desigur, prin *opoziție*, chiar dacă temeiul său nu va fi unul strict polemic.

Fundamental pentru spiritul baroc nu este faptul că s-ar opune Renașterii sau manierismului. El este *altceva*. Această alteritate — surprinsă deja de Croce — se concretizează doar marginal prin *opoziție*, dar se manifestă, fundamental, prin *afirmație*. Printr-o afirmație venită de dincolo de disputa manierism–Renaștere, dar care la o privire istorică se poate înfățișa ca irevocabil *înlănțuită* în succesiunea stilurilor artistice europene. Ruptura operată de baroc privește în mod direct atât Renașterea, cât și manierismul. Opera barocă nu este neutră și imuabilă, asemenea celei clasice, nu e „diferită", asemenea celei manieriste. E fundamental „facilă".[1] Nu e simplă prezență. Nu se constituie ca spațiu absorbant. Opera barocă *vine în întâmpinare*. Ea nu e făcută spre contemplare, asemenea celei renascentiste, nu intrigă (asemenea celei manieriste), ci *subjugă*. Opera barocă este o *invadare* — a imaginarului — în spațiul real. Pentru prima oară, în mod manifest, arta își propune, înainte de toate, să

[1] Un exemplu de estetică iezuită, centrată pe „accesibilitatea" operei ne este oferit de *Jurnalul* lui Chantelou (*19 oct.*): „Numărul celor necunoscători era mult mai mare decât al celor pricepuți, și (arta) trebuia să placă mulțimii care iubește lucrurile... împodobite" (*ed. cit.*, p. 425).

convingă spectatorul asupra propriei ei existențe și asupra propriei ei valabilități.

Autoconștiința artei, exacerbată de baroc, este urmarea experienței estetice renascentiste și a celei manieriste. Dacă arta — în Renaștere — se instituise ca instrument de cunoaștere a realului, dacă în manierism ea se aventurase în sondarea imaginarului, acum, întărită, și nicidecum în decădere (cum prea adesea s-a spus)[1], arta ajunge la conștiința propriei sale *puteri*.

Faptul că barocul este o „artă a puterii" nu a scăpat nimănui.[2] Dar mai puțin clar a apărut că nu este vorba de puterea papalității, a Contrareformei sau a iezuiților, ci, în mod fundamental, de *puterea imaginației*. Contrareforma catolică apelează la *sprijinul* artei tocmai în urma recunoașterii acestui fapt. Arta este acum domeniul-forță al imperiului imaginativ. Artistul este persoana calificată într-un anumit tip de „exercițiu spiritual": cel al închipuirii. Artistul baroc se deosebește fundamental de cel renascentist, pentru care imaginea era, înainte de toate, un mod de verificare al realității imediate. Fractura ce se petrece în veacul al XVII-lea privește de aceea atât știința, cât și arta. *Realul* este domeniul privilegiat al științei. Domeniul artei va fi *posibilul*. Rolul ei va fi acela de a demonstra că, pe temeiul imaginației, ceea ce nu este (sau nu pare a fi) real poate deveni (poate fi) real. Contrareforma a profitat din plin de arta vremii sale, deoarece a priceput că acest „joc cu posibilul", pe care îl propunea barocul, se poate centra în modul cel mai firesc pe *Marea Ipoteză* a spiritualității creștine: cea a Mântuirii. „Ipoteza" trebuia recunoscută în mod unanim ca „certitudine". Dar

---

[1] Problema „decadenței" artei baroce merită în continuare toată atenția. Este vorba însă mai mult despre o decadență a veacului, dublată de o exacerbare a artei.

[2] *Cf.* O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, ed. a II-a, München, 1923–1924, vol. I, p. 11, c. III, § 19. [Vezi și *Declinul Occidentului: Schiță de morfologie a istoriei*, trad. de Ioan Lascu, Beladi, Craiova, 1996 — *n. ed.*]

o certitudine care să nu se verifice pe calea raţiunii, ci pe cea a imaginarului: *un trompe l'œil.*[1]

Pe plan artistic, categoria de *mimesis* va continua să fie actuală de-a lungul întregului baroc. Numai că se schimba radical sensul înţelegerii conceptului clasic: apelul la *mimesis* garantează intrarea imaginarului în lumea reală. Imaginarul este ipostaziat *ca şi când* ar fi real. Acest lucru implică, dintr-odată, o multitudine de aspecte estetice noi. Arta trebuie să dea „impresia" naturalităţii, iar barocul va fi într-adevăr un stil al iluziei. Este nevoie de o tehnică aptă să traducă posibilul în vizibil, şi, într-adevăr, toţi marii artişti ai vremii au fost în primul rând nişte virtuozi. „Virtuozitatea" nu implică însă doar execuţia, ci şi ideaţia. Se va cristaliza astfel unul dintre conceptele-cheie ale barocului, cel de *ingegno*: capacitatea inventivă, rapidă, promptă, eficientă.[2] Este vorba de fapt despre o tehnică hiperbolică a raţionamentului: raţiunea ridicată la puterea „n" devine *ingegno*, ajungând la stadiul în care se reuşeşte, prin cele mai subtile calcule raţionale, să se construiască episodul mental final care *pare* iraţional.

Va fi apoi nevoie de o fundamentare conceptuală a iluzionismului, iar aceasta va fi găsită în teoria *verosimilului* din *Poetica* şi *Retorica* aristotelică.[3] Dar poate consecinţa cea

---

[1] Barocul ne oferă şi cazul extrem în care Ipoteza este sondată în valenţele adânci ale Incertitudinii. Acest caz extrem este cel al lui Borromini. Dacă Bernini reprezintă culmea „posibilului" baroc, Borromini reprezintă momentul de dublu. Demersul său vizează Imposibilul. Sinuciderea lui Borromini nu este, desigur, decât limanul existenţial al acestui demers.

[2] *Cf.* B. Croce, *Storia dell'estetica per saggi*, Laterza, Bari, 1967, pp. 61–90.

[3] *Cf.* G.C. Argan, *De la Bramante...*, *ed. cit.*, pp. 166 şi urm.; G. Morpurgo Tagliabue, „Aristotelismo e Barocco", în *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Venezia 15–18 Giugno 1954, a cura di E. Castelli*, Roma, 1955, pp. 129 şi urm.; B. Contardi, *La retorica e l'architettura barocca*, Bulzoni, Roma, 1977.

mai însemnată privește sensul nou pe care îl capătă atât Opera, cât și *praxis*-ul estetic. Actul creator nu mai vizează în exclusivitate Opera, ci este obsesiv ațintit asupra modului în care aceasta este receptată. Esențial pentru artistul baroc este să știe *cum apare* opera sa, nu *ce este* ea. *Praxis*-ul creator implică acum o perpetuă dedublare a artistului, constrâns să-și verifice valabilitatea demersului din punctul de vedere al spectatorului. Artistul baroc ideal nu este cel care posedă doar facultatea creatoare (*id est ingenium*), ci cel care cunoaște mecanismul receptării, cel care știe ce place publicului: este posesorul de *gust*.[1] Opera însăși devine produs al conjugării celor două facultăți, izolate prin tradiție: *ingegno* și *gusto*. Artistul își verifică mereu opera de pe poziția spectatorului. Această „verificare" face parte integrantă din actul de creație. Însăși sublimarea tehnicii baroce trebuie înțeleasă în această lumină. „Virtuozitatea" nu este acum rod al unui exercițiu tehnic în sine; ea este modalitatea prin care tehnica facilitează accesul spectatorului la iluzie. „Celălalt" este mereu prezent în preocuparea estetică. Opera *este* pentru „celălalt". Arta *se face* pentru „celălalt". Ea este domeniul exemplar, modelul oricărei acțiuni omenești: domeniul în care se realizează finalitatea creștină a mântuirii.[2]

Aici intervine fractura esențială care va despărți din acest moment lumea catolică de cea protestantă. Pentru spiritul Reformei, orice strădanie de obținere a mântuirii este zadarnică. Nici o acțiune omenească nu are valoare dincolo de viața pământească. Munca nu poate avea ieșire spre transcendență. Modelul spre care tinde, încă de pe acum, spiritul protestant este *industria*.[3] Operând pentru

---

[1] B. Croce, *op. cit.*, *loc. cit.*

[2] G.C. Argan, *De la Bramante ...*, *ed. cit.*, p. 206.

[3] Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, 1920 [v. *Etica protestantă și spiritul capitalismului*, trad. de Ihor Lemnij, Humanitas, București, 1993, 2003 — *n. ed.*]; G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, vol. III, Sansoni, Florența, 1968, p. 257.

„celălalt", artistul baroc operează însă, implicit, *ad majorem dei gloriam*.

Arta devine, mai mult ca niciodată, un mijloc de expresie și de comunicare. Opera trebuie să emoționeze, să tulbure, să convingă. Artistul baroc nu aspiră la *durata* operei sale, ci la *eficiența* ei imediată. Pentru prima dată, efemerul se insinuează în mod programatic într-un domeniu care a fost dintotdeauna cel al confruntării cu veșnicia.

Barocul intervine aici în miezul problemei care bântuise marile minți ale Renașterii. Aspirația către eternitatea formei implica (la Leonardo, la Michelangelo) distrugerea totală a materiei. Artistul baroc semnează pactul renunțării. Forma, și ea, este supusă devenirii. Forma este, și ea, materie. Arta este domeniul formei-materie[1]: domeniul efemerului. Problema omului baroc pare să fie, înainte de orice, *imanența*. Acest lucru nu privește însă numai arta, ci spiritualitatea întregii epoci. Nu proclamase oare Conciliul din Trento așa-numita „dogmă a transubstanțierii", conform căreia experiența spirituală a împărtășaniei se consuma pe planul cărnii? Și nu afirmase oare Giordano Bruno, încă înainte de 1600, că „materia lucrurilor corporale este aceeași cu cea a celor ne-corporale"[2]?

Artistul secolului al XVII-lea se găsește în imposibilitatea, liber consimțită, de a avea acces la *esențe*. Ființa nu poate fi surprinsă decât în succesiunea *aparențelor*, a căror linie frântă oferă doar o diagramă, o imagine. Dificultatea (sau renunțarea) de a atinge esența[3] explică obsesia mișcării, a metamorfozei, a iluziei și a morții. Afirmarea valabilității unui astfel de demers artistic se face prin raportarea la acele arte în care *efemerul*, temporalitatea, conștiința estetică a

---

[1] *Cf.* E. Papu, *Barocul ca tip de existență*, Minerva, București, 1977, vol. I, pp. 125–136.

[2] Giordano Bruno, *Quarto Dialogo* (1584), în *Dialoghi italiani*, Sansoni, Florența, 1958.

[3] Cl.-G. Dubois, *Le Baroque: Profondeurs de l'apparence*, Larousse, Paris, 1973.

tranzitoriului, a începutului și a sfârșitului se constituie ca esență: muzica[1], teatrul.

Omul baroc[2] — și artistul baroc — se va constitui în datele lui psihologice plecând de la conceptul obsedant al devenirii, al aparenței. Așa cum opera își caută șansele de viabilitate în imediata receptare, artistul va fi dominat de flacăra dorinței recunoașterii spontane. Dar o astfel de recunoaștere nu poate viza desigur decât aspectul, aparența propriei sale ființe. Artistul baroc va fi un *personaj*. El nu este niciodată el însuși. Omul baroc se vrea propriul său *superlativ*. Dar *superlativul* este o chestiune care, înainte de a privi *ființa*, privește *limbajul*. În superlativ, neutralitatea ființei este angajată în semanticitatea limbajului. Ființa capătă *sens*. Iar în baroc, *sensul ființei* are un nume precis: *gloria*.

Nu este oare acesta semnul pierderii reperului care ținuse umanitatea în stare de veghe secole de-a rândul? Arta concretizează imaginarul, aici, pe pământ: în imanență. Omul își caută menirea în sensul pe care „celălalt" îl dă propriei sale *apariții* pe scena lumii.

Nu se poate acredita barocul fără intuiția faptului că „ceva" se pierduse acum irevocabil. Ce anume? Un poet — Milton — răspunde în plină epocă barocă: Paradisul.

2. Elemente ale poeticii berniniene

Dacă există, în veacul al XVII-lea, un artist care să adune în sine toate firele creativității baroce, acesta este, desigur, Gian Lorenzo Bernini (il. 34–41). A fost sculptor, arhitect, pictor, scenograf, comediograf. Contemporanii vedeau în el „un nou Michelangelo". Măreția lui Bernini n-a fost însă

---

[1] Pentru Leonardo da Vinci, „muzica nu ar putea fi altfel numită decât sora picturii (...). Dar pictura întrece muzica și domnește asupra ei, pentru că ea nu piere de îndată ce se naște, precum nefericita muzică" (*Tratat despre pictură*, *op. cit.*, p. 25).

[2] *Cf.* T. Vianu, „Începuturile iraționalismului modern", în *Studii de filozofie și estetică*, f. d., pp. 51–71.

unanim acceptată. Când, în a doua jumătate a secolului, Gian Pietro Bellori publică *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni*, numele lui Bernini nu este pomenit, nici măcar o dată. Este poate prima tentativă de „suprimare" a celui care dominase scena artistică romană timp de o jumătate de veac (și care, la acea dată — 1672 —, o domina încă); o tentativă de exilare a artistului dincolo de marginile istoriei artei. În spatele tăcerii lui Bellori, Bernini este totuși prezent, ca negativitate paradigmatică: „Acum fiecare își închipuie după capul lui câte o Idee nouă sau vreo nălucă arhitecturală, expunând-o în piețe și pe fațade: aceștia sunt însă oameni lipsiți de acea știință ce se cere unui arhitect, purtând în deșert acest nume. Ei pocesc clădirile și orașele cu vechile lor mărturii, născocind tot felul de unghiuri, de linii frânte și răsucite, pocind baze, coloane și capiteluri cu zorzoane de stucatură și tot felul de ornamente lipsite de orice proporție."[1]

După ce, în 1665, Bernini este chemat la curtea lui Ludovic XIV pentru construirea noii aripi a Luvrului, Charles Perrault, reprezentantul „opoziției" franceze anti-berniniene, va nota în *Memoriile* sale: „...A făcut o statuie ecvestră a regelui, mizerabilă. A fost un arhitect mediocru, chiar dacă în această privință avea o părere foarte bună despre sine (...). Într-un cuvânt, sunt convins că în privința arhitecturii nu se remarca prin nimic, cu excepția decorațiilor și a dispozitivelor scenografice."[2]

Poziției polemice a lui Bellori sau Perrault îi vor răspunde integrările operate de Baldinucci și Paul Fréart de Chantelou. Bernini este exaltat acum în fizionomia sa de *uomo universale*, dar unul de un tip cu totul nou: baroc. Universalitatea demersului marilor renascentiști se întemeia pe

---

[1] G.P. Bellori, „Ideea...", în *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni*, trad. rom. de Oana Busuioceanu, Meridiane, București, 1975, vol. I, p. 66.

[2] Ch. Perrault, *Mémoires de ma vie*, ed. P. Bonnefon, Paris, 1909, pp. 62, 66.

comuna rădăcină a tuturor artelor în *desen*. Universalitatea lui Bernini se înscrie pe alte coordonate. Diferența specifică este indicată, incidental, de Perrault, în *teatru*. Forma, pentru Bernini, nu mai este doar concretizare plastică a unei imagini interioare. Ea este, în mod fundamental, *spectacol*. În măsura în care este spectacol, forma renunță parțial la supremația suportului rațional al desenului, ca metodă universală de cercetare a realului. Ea va apela la imaginație sau, mai precis, la *ingegno*. Pentru Bernini, care nu renunță de fapt niciodată total la structura clasică, demersul creator va funcționa grație unui dublu motor: „...*ingegno* și desenul alcătuiesc meșteșugul vrăjit cu ajutorul căruia izbutim să amăgim vederea (*ingannare la vista*) într-așa fel încât să provocăm uimirea (*in modo da stupire*)."[1] Binomul *ingegno–desen* întemeiază „metoda" lui Bernini, care poate fi definită ca „proiectare imaginativă". Scopul acestei metode este „amăgirea" (*l'inganno*). Scopul amăgirii este „uimirea" (*lo stupore, la meraviglia*).

Înlănțuirea creator–operă–spectator capătă astfel un statut cu totul nou. „Uimirea" spectatorului este consecința modului în care artistul a reușit să-și ascundă imaginația disciplinată de desen în operă: „Secretul artei se află în a face să pară adevărat tot ce este de fapt închipuit."[2] Tesauro, teoretician al gustului baroc, explica voga „amăgirii" prin faptul că aceasta ar fi corespuns „unei plăceri secrete și înnăscute a spiritului omenesc: aceea de a fi amăgit cu ingeniozitate"[3].

---

[1] Cuvintele sunt ale lui Graziano, *alter ego* scenic al lui Bernini într-o comedie publicată postum. *Cf.* C. d'Onofrio, *Fontana di Trevi, Commedia inedita di Gian Lorenzo Bernini*, Staderini Editore, Roma, 1963, p. 74. (Textul a beneficiat de traducerea românească datorată lui F. Potra, „Fântâna Trevi sau Adevărul dat pe față, comedie ridiculoasă de G.L. Bernini", în *Secolul 20*, nr. 10–12, 1971, pp. 173–234.

[2] Baldinucci, *ed. cit.*, p. 153.

[3] E. Tesauro, *Cannochiale aristotelico...*, Genova, ediția a VIII-a, 1682, p. 72.

A te lăsa cuprins de uimire în fața amăgirii reprezintă însă pentru teoreticienii barocului un semn de sensibilitate și rafinament. Se citează de obicei[1] spusa lui Gorgias din Leontinoi, consemnată de Plutarh[2], conform căreia „omul care se lasă înșelat este superior celui care nu se lasă cuprins de amăgire". Iar Sforza Pallavicino[3], erudit din imediata apropiere a lui Bernini, dezvoltă problema „amăgirii": „Orice meșter în ale artei este cu atât mai demn de laudă cu cât înșală mai bine, căci, atunci când amăgirea este descoperită, acest lucru zămislește o și mai mare admirație."

„Amăgirea" și „descoperirea amăgirii" (*inganno–disinganno*) fac parte, ambele, din modul de receptare al operei.[4] „Uimirea" este provocată deopotrivă de amândouă. *Amăgirea* prilejuiește uimirea în fața „verosimilului" operei. *Descoperirea amăgirii* provoacă uimirea în fața „iscusinței imaginației" (*l'ingegno*). Conștiința ficțiunii devine sursă de plăcere estetică. „Ascunderea artei" în spatele unei aparente naturalități este unul dintre imperativele majore ale timpului.[5] Se instaurează un raport de directă proporționalitate între iluzionismul operei și măiestria artistului. Prin aceasta se urmărește desigur proclamarea valabilității persuasive a artei, și nicidecum exaltarea realului: „Bernini obișnuia să spună că cea mai mare plăcere a simțurilor constă în a percepe măiestria imitației, și dădea ca exemplu plăcerea pe care ne-o dă vederea unei picturi înfățișând o femeie bătrână, decăzută și respingătoare, pe care dacă am vedea-o în realitate

---

[1] *Cf.* A. Blunt, „Gianlorenzo Bernini. Illusionism and Mysticism", în *Art History*, I, 1 (1978), pp. 67–89.

[2] *Moralia*, 385 c.

[3] *Trattato dello Stile*, Roma, 1664, p. 154.

[4] *Cf.* A. Marino, *Dicționar de idei literare*, I, Editura Eminescu, București, 1973, p. 231.

[5] Conceptul este de descendență aristotelică. A se vedea G.C. Argan, *De la Bramante la Canova*, *op. cit.*, pp. 126 și urm. și G. Morpurgo Tagliabue, *op. cit.*

ne-ar scârbi și ne-ar dezgusta."[1] Și mai mult: realul nu e „verosimil"; „verosimilă" e doar arta: „Un om care-și albește fața nu mai seamănă cu el însuși, pe când sculptura în marmură albă reușește să fie asemănătoare cu modelul."[2] Forma artistică este un spectacol întemeiat pe iluzie și amăgire. În raport cu spectatorul, ea funcționează ca un discurs persuasiv. Modelul retoric[3] și cel teatral[4] se implică în mod evident în structura formei plastice.

Dar în afară de *ingegno* și *desen*, artistul trebuie să mai posede încă o facultate creatoare: *bunul-gust.*[5] Acesta substituie în baroc „măsura" clasică. „Măsura" ținea de controlul rațiunii asupra *praxis*-ului. „Gustul" ne introduce într-un domeniu mult mai labil: cel al intuiției, al iraționalului. Din

---

[1] Baldinucci, *ed. cit.*, p. 146. Convingerile estetice ale lui Bernini erau să-l coste scump. Pe vremea când lucra la bustul lui Ludovic XIV, Chantelou surprinde următorul episod: „Stând de vorbă cu dl de Créqui, mi-a povestit că, arătând cuiva bustul, Cavalerul ar fi spus: « Acesta este frumos; însă în original acest adevăr este urât! » Eu am susținut că asta este o născocire și că, după părerea Cavalerului, Regele avea cea mai interesantă și nobilă figură din câte văzuse vreodată" (Chantelou, *ed. cit.*, p. 306).

[2] Baldinucci, *ed. cit.*, p. 147. Vezi și Chantelou, *6 iunie*.

[3] Baldinucci, *ed. cit.*, p. 146: „Îl dădea ca exemplu pe orator, care mai întâi inventează și abia apoi ordonează, înveșmântează și împodobește, căci, spunea el, fiecare dintre aceste operațiuni cerea întreaga strădanie a omului." Modelul retoric nu este însă o caracteristică exclusivă a barocului, cum prea adesea se crede. El funcționează încă din Renaștere (vezi J.R. Spencer, „Ut Rethorica Pictura", în *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, XX, 1957, pp. 26–44). Apogeul legăturii pictură–retorică este atins de teoria artei la Veneția, în veacul al XVI-lea.

[4] Baldinucci, *ed. cit.*, p.151: „...nu trebuie să ne uimească în nici un fel faptul că un bărbat atât de înzestrat în cele trei arte care au ca părinte desenul, cum era cavalerul Bernini, avea în cel mai înalt grad și darul minunat de a compune comedii foarte bune și pline de ingeniozitate. Aceasta este lucrarea aceleiași minți iscusite și rod al aceleiași vioiciuni, și al aceluiași har."

[5] *Cf.* Chantelou, *28 iulie, 10 octombrie*.

această cauză, Bernini se va simți obligat să amendeze și problema regulilor clasice: „Cine nu părăsește uneori regulile, nu le va depăși niciodată.“[1] Aceasta este una dintre frazele cele mai tipic baroce din întreaga listă a confesiunilor berniniene.[2]

Caracterul activ al gustului îl dispensează deci pe Bernini de obediența față de regulă. În geneza operei își face loc — sfidând „programul“ clasic — hazardul. Bernini însuși ilustrează, printr-un exemplu celebru, modalitatea inserării hazardului în practica artistică. Este vorba despre „baldachinul“ de la San Pietro: „Cavalerul obișnuia să spună că această lucrare a izbutit bine din întâmplare, vrând să spună prin aceasta că imaginația artistică nu poate da o măsură și o proporție potrivite sub o cupolă atât de mare, într-un spațiu atât de vast și între volume atât de nemăsurate, unde iscusința și mintea arhitectului nu puteau ști, în lipsa unor reguli exacte, care trebuia să fie măsura cea mai potrivită.“[3]

Înțelegem din acest pasaj și justificarea apelului la hazardul „bunului-gust“: grandoarea barocă (*il gran gusto, le grand goût*) pecetluiește părăsirea „măsurii umane“ renascentiste

---

[1] Baldinucci, *ed. cit.*, p. 140; Chantelou, *13 septembrie*.

[2] Milizia, *op. cit.*, *loc. cit.*, va critica aspru acest punct nodal al politicii lui Bernini: „Obișnuia să spună că era bine să depășești uneori regula. Aceasta este o maximă extrem de echivocă. Nu se poate niciodată ieși din regulile perene și întemeiate pe esența arhitecturii. Artistul se poate în schimb îndepărta de acele reguli arbitrare care sunt dictate, mai degrabă decât de rațiune, de pedanterie și de exemplul anumitor opere antice.“

Bernini vorbește însă la unison cu artiștii barocului. Gianbattista Marino, de pildă, declara: „Cărțile mele care au fost făcute împotriva regulilor se vând cu zece scuzi bucata, iar cele care sunt supuse regulilor stau în librării cu un praf de două degete pe ele.“ *Cf.* J. Ackermann, „Gian Battista Marino's Contribution to Seicento Art Theory“, în *Art Bulletin*, XLIII, 1961, pp. 326–380.

[3] Baldinucci, *ed. cit.*, p. 68. A se vedea și comentariul extrem de pertinent al lui A. Riegl, în *Filippo Baldinuccis Vita des Gio. Lorenzo Bernini mit Ubersetzung und Kommentar von A. Riegl, aus seinem Nachlasse hrsg. von A. Burda und O. Pollak*, Viena, 1912, p. 63.

(și clasice). Prin pierderea „omului ca măsură a tuturor lucrurilor" se pierde, incontestabil, și puterea rațiunii asupra spațiului artistic. „Fericitul hazard" se datorează intervenției unor forțe supraumane: „Cavalerul mi-a spus că avea mare grijă (de felul în care lucra), dar că mai trebuia să existe și altceva, lăsând să se înțeleagă că era vorba despre un dar al Domnului..."[1]

Concepția cu privire la intervenția arbitrară a divinului în procesul creator nu ar părea, în sine, un lucru nou. Nou este însă contextul în care se produce această intervenție. Este vorba, mai mult decât oricând, despre problema — atât de actuală în epocă — a liberului-arbitru, transpusă pe plan estetic. Artistul este un „ales", iar acest lucru se concretizează în imposibilitatea de determinare rațională a „bunului-gust".

Bernini se vădește a fi posesorul unei concepții artistice de tip baroc, echilibrată însă de permanența lecției clasice.[2] Pentru a înțelege, în deplinătatea ei, semnificația acestei poziții de mijloc pe care artistul o deține în veacul al XVII-lea, ajunge să-l gândim alături de un Poussin și un Borromini. Poussin — spune Bernini — „a fost pictorul cel mai savant din câți au fost vreodată"[3]. Iar cu alt prilej:

---

[1] Chantelou, *7 septembrie*, *ed. cit.*, p. 325 (a se vedea și *12 iulie* și *24 august*).

[2] La nivel teoretic, ingerințele clasicismului, sau, mai precis, permanența teoriei artei clasice în cadrul gândirii baroce reprezintă un fapt valabil în întregul secol. Deja Wölfflin, în *Introducerea* la *Renaissance und Barock* (1888), observa că „spre deosebire de Renaștere, barocul nu este însoțit de nici o teorie". Recent, problema a fost reluată de către J. Bialostocki, „Y eût-il une théorie baroque de l'art ?" în *Barocco fra Italia e Polonia a cura di J. Slaski*, Varșovia, 1977, pp. 30 și urm., care ajunge la același rezultat. E. Panofsky, „Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis", în *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XL, 1919, pp. 241–278, vedea în pendularea gândirii berniniene între clasicism și baroc un simptom al „disocierii", definitorie pentru orice spirit baroc.

[3] Chantelou, *10 octombrie*, *ed. cit.*, p. 399.

„« Domnul Poussin este un pictor care lucrează de aici », și a arătat spre frunte."[1]

Demersului pur intelectual al lui Poussin îi corespunde, la polul opus, demersul pur imaginativ al lui Borromini: „S-a vorbit de Borromini ca despre un om a cărui arhitectură este extravagantă și care face totul în răspărul închipuirii firești; toți pictorii și sculptorii iau ca model al proporțiilor compozițiilor lor trupul omului, numai Borromini socotea de cuviință să-și întemeieze lucrările pe proporții de himere."[2] Bernini respinge reprezentarea poussiniană de tip rațional și se distanțează, în egală măsură, de imaginarul necontrolat al lui Borromini. Lumea sa este lumea „posibilului" și „verosimilului", nu a „exemplarului" lui Poussin, nici a „imposibilului" lui Borromini. Adept parțial al indeterminării raționale a operei, Bernini respinge valabilitatea demersului borrominian, surprinzând fenomenul prin care „proporțiile de himere" devin, ele însele, „regulă". Imaginația lui Borromini este „nenaturală", este „bizarerie". Poussin, în schimb, n-are deloc imaginație, ci doar „știință". Bernini propune calea unui demers creator întemeiat pe „imaginația autentică"[3], exersată la școala naturii și a experienței istorice. Se va instala astfel pe o poziție polemică nu doar față de Poussin (exacerbarea rațiunii) și Borromini (exacerbarea fanteziei), ci și față de Caravaggio (exacerbarea „adevărului natural"). Într-una dintre convorbirile cu Chantelou[4], el judecă *Ghicitoarea* lui Caravaggio drept „un biet tablou fără nici un har și lipsit de originalitate". Prin această judecată, Bernini se dovedește, încă o dată, promotor al „verosimilului", în contrast cu „verismul" caravaggesc. Concepția sa despre natură apare desfășurată pe larg în discursul ținut la Academia de Belle Arte din Paris[5]: „În natură precum-

---

[1] Idem, *10 august*, *ed. cit.*, p. 269.

[2] Idem, *20 octombrie*, *ed. cit.*, p. 431.

[3] G.C. Argan, *op. cit.*, *ed. cit.*, p 176.

[4] Chantelou, *29 septembrie*, *ed. cit.*, p. 373.

[5] Idem, *5 septembrie*, *ed. cit.*, pp. 312–313.

pănesc mediocritatea și meschinăria (...). Adesea în natură găsești părți care ies în evidență, când n-ar trebui să fie așa, sau altele care ar trebui să iasă, fără ca acest lucru să se întâmple; cel care știe să deseneze bine lasă deoparte ceea ce apare în realitate și n-ar trebui să fie așa, și desenează ceea ce ar trebui să fie și nu apare..."

Studiul „verosimilului" trebuie să fie echilibrat (și precedat) de studiul modelelor antice. Aici Bernini vorbește un limbaj de un clasicism ortodox, datorat, cu mare probabilitate, dorinței de a se face apreciat în mediul academic în care conferența[1]: „A spus că, după părerea lui, ar trebui să se aibă întotdeauna la Academie imitații în ghips după frumoasele statui, basoreliefuri și busturi ale Antichității, pentru a-i educa pe tineri, punându-i să deseneze după aceste modele antice pentru a le forma ideea de frumos, care le va fi apoi de folos toată viața; înseamnă să-i distrugi dacă-i pui de la început să deseneze după natură... A mai adăugat că pentru pictori, în afară de basoreliefurile și statuile antice după care pot desena, ar trebui să existe și niște copii după pictorii al căror stil a avut calități deosebite."[2] Atunci însă când parcurgem lista preferințelor lui Bernini privind sculptura antică, zărim cu ușurință că „vechile modele" erau constituite pentru el într-o serie prevalent elenistică, în care dinamismul și retorismul formei le făcea apte în vederea fertilizării lor în sens baroc: *Pasquino*, *Torsul din Belvedere*, *Laocoon*... Se poate, de asemenea, observa o contradicție între concluziile discursului academic și părerile exprimate cu alte prilejuri și notate apoi de Chantelou. În încheierea discursului de la Academie, el precizează că „trei lucruri sunt

---

[1] Mare parte din teoretizările artistului, consemnate de Chantelou, vădesc concesiile lui Bernini făcute mediului și gustului francez. Însăși aprecierea accentuată a lui Poussin ni se pare a fi un act mai degrabă diplomatic decât unul de credință. Acest conformism al artistului a fost observat și de Eleanor Dodge Barton, „The Problem of Bernini's Theories of Art", în *Marsyas*, IV, 1945–1947, pp. 81–111.

[2] Chantelou, *5 septembrie*, *ed. cit.*, pp. 311–313.

necesare pentru a reuși în sculptură și în pictură: să vezi și să te obișnuiești cu frumosul de timpuriu, să lucrezi mult și să primești sfaturi bune"[1]. Aceste trei comandamente (*studiul Antichității — praxis*-ul — *dezbaterea artistică*) sunt conforme spiritului academic.[2] Adevărata concepție a lui Bernini pare de aceea a fi cea exprimată ceva mai târziu și notată de Chantelou la 11 octombrie: „Importante sunt trei lucruri: să privești în jurul tău, să cauți a înțelege ce spun marii maeștri și să practici arta fără încetare."[3] Înlănțuirea *studiului naturii* cu *studiul modelelor antice și moderne* și cu *praxis*-ul este mult mai caracteristică adevăratei fizionomii artistice berniniene.

Felul în care Bernini se distanțează de modalitatea clasică de a concepe opera de artă iese clar în evidență atunci când se abordează problema „frumuseții selective": „Este un basm" — spunea artistul — „ceea ce se povestește despre Venus din Crotona, și anume că Zeuxis ar fi plăsmuit-o îmbinând cele mai frumoase părți ale unor fecioare diferite, căci, spunea el, ochii frumoși ai unei femei nu se potrivesc cu fața frumoasă a alteia. Tot astfel, o gură, și așa mai departe"[4]. Principiul clasic al „selecției", expus pe larg în *Ideea* lui Bellori, și cel al „combinării" părților conform „ideii de frumos"[5] sunt complet infirmate. Infirmarea nu se face însă în numele adecvării la datul natural, ci în cel al *hiperbolizării* lui în limitele „verosimilului": „El spunea că, atunci când faci portretul cuiva după natură, tot secretul stă în a ști să recunoști acea însușire care îi este proprie fiecăruia și pe care natura nu a dat-o altuia în afară de el, dar că trebuie să alegi una dintre însușirile frumoase și nu una dintre cele urâte."[6]

---

[1] Chantelou, *ibidem*, p. 314.

[2] *Cf.* N. Pevsner, *Academies of Art, Past and Present*, ediția a II-a, Da Capo Press, New York, 1973, pp. 67 și urm.

[3] Chantelou, *ed. cit.*, p. 402.

[4] Baldinucci, *ed. cit.*, p. 144.

[5] G.P. Bellori, *op. cit.*, *ed. cit.*, vol. I, pp. 54 și urm.

[6] Baldinucci, *ed. cit.*, p. 145.

„Selecția" vizează deci la Bernini o unică însușire a modelului: cea esențială. Aceasta va forma tematica expresivă a operei, iar „expresia" — spunea el — „este sufletul picturii"[1]. Procedeul abordează figura tipică barocă a hiperbolei. Aceasta avea un dublu sens. Bernini însuși amintește că „trebuie să alegi una dintre însușirile frumoase și nu una dintre cele urâte". În spatele acestei observații se ascunde sensul negativ al hiperbolei, cel are ține către urât: *caricatura.*[2]

Cei care au studiat opera și gândirea lui Bernini s-au oprit adesea la problema genezei caricaturii, fără a sesiza însă că, din punct de vedere teoretic, ea este justificată (și aluziv prezentă) în pasajul mai sus citat.

Metoda hiperbolizării se opune însă „imitării ideii" și prin caracterul ei dinamic. Ea implică surprinderea însușirii esențiale în desfășurarea ei temporală. Metoda clasică implică, dimpotrivă, *fixarea* datului natural în paradigma ideii. Esența, pentru Bernini, se află *in re*. Realitatea este supusă devenirii, ca atare forma artistică nu se va putea dispensa de luarea în considerație a dimensiunii temporale. Prin recunoașterea dinamismului realului, artistul fundamentează teoretic necesitatea dinamismului formei. Din această cauză el va opta pentru o execuție rapidă și îi va aprecia pe acei maeștri din trecut la care prevala spontaneitatea execuției.[3] Alteori, forma finită (și statică) i se pare mai puțin interesantă decât expresivitatea primară a eboșei: „Desenele marilor maeștri erau, într-un fel, mai bune decât lucrurile îngrijite, făcute apoi după ele."[4]

---

[1] Chantelou, *14 iulie*, *ed. cit.*, p. 230.

[2] Vezi Chantelou, *19 august* (p. 282), *10 septembrie* (p. 334) sau Baldinucci, *ed. cit.*, p. 139: „...A știut să lucreze ca nimeni altul acele desene pe care le numim caricaturi sau schițe șarjate, în care deforma în glumă, accentuând defectele vreunui chip, fără a știrbi însă asemănarea."

[3] Vezi discuția cu Chantelou, din *24 august* (p. 297), în care Bernini pare de acord că Leonardo da Vinci ar fi fost întrecut, datorită repeziciunii penelului, de către Correggio.

[4] Chantelou, *6 iulie*, *ed. cit.*, p. 227.

Mișcarea, la Bernini, este o problemă legată strâns de poetica „verosimilului": „Când făcea portretul cuiva, nu voia ca acela să stea nemișcat, ci să se miște, să vorbească, deoarece în acest chip, zicea el, ieșea la iveală toată frumusețea sa, iar el putea să o reproducă aidoma, vrând să spună prin aceasta că, atunci când modelul stă nemișcat, nu este niciodată atât de asemănător cu sine însuși ca atunci când se află în mișcare, stare în care toate însușirile sunt ale sale, și nu ale altuia, prilejuind astfel asemănarea portretului."[1]

Omul este deci el însuși doar în mișcare. Modalitatea de existență a omului (și a întregii lumi reale) este dinamismul. Opera va fi o concretizare a fluxului ritmat al existenței. Problema fusese pusă deja — dar în alți termeni — de către Michelangelo. Numai că, în vreme ce la marii renascentiști dialogul formă–existență se concretiza în obsesia imperativă a *eternului*, la Bernini — *homo barrocus* — ea se va alcătui sub semnul neîndoielnicei conștiințe a *efemerului*.

În statuia lui *David* (il. 34), azi la Galeria Borghese, Bernini își face autoportretul simbolic.[2] El se închipuie sub trăsăturile poetului-războinic, ale artistului-luptător. În Renaștere (Donatello, Verrocchio, Michelangelo), figura lui David incarna triumful spiritului asupra forțelor malefice. El era un învingător: capul lui Goliat, la picioarele eroului, arăta că lupta s-a sfârșit. La Bernini ne aflăm în fața concretizării plastice a unei noi accepțiuni a eroului: omul se luptă cu lumea. Nimic nu ne spune că în fața lui David s-ar afla uriașul Goliat. Putem presupune că eroul nu se luptă cu *nimeni*. Trupul lui se înșurubează în spațiu, privirea este proiectată asupra unei indeterminate circumferințe. Imensul

---

[1] Baldinucci, *ed. cit.*, p. 145. Vezi și Chantelou, *4 septembrie*, *ed. cit.*, p. 309.

[2] Vezi Baldinucci, *ed. cit.*, p. 62; R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, Phaidon, Londra, 1955, p. 182; Maurizio și Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini. Una introduzione al gran teatro del Barocco*, Bulzoni, Roma, 1967, pp. 40–41.

volum în plină desfășurare dinamică reia, în termenii sculpturii, tema cea mai dezbătută a fizicii epocii (Galilei): raportul dintre materie și energie, dintre masă și mișcare. Expansiunea forței în spațiu, așa cum o exaltă Bernini, ne arată că, în baroc, problema formei nu mai este una a centrului, ci a orizontului. Concordanța între artă și speculația științifică a vremii apare cu claritate: „Toate lucrurile" — spunea Torricelli — „fug de centru dintr-un instinct înnăscut... Principiul interior al lucrurilor constă în a le îndepărta de centru. Poate că le place să se dilate pentru a respira, ca să spun așa, în largul unei lumi mai spațioase: se poate observa că în răspândirea luminii, în emanația razelor vizuale, în propagarea sunetului, natura se slujește întotdeauna de acele linii care poartă numele de divergente, și care, plecând dintr-un punct, se răspândesc mai departe... Nu am putut niciodată să găsesc un exemplu în natură în care răspândirea și mișcarea să se facă prin linii convergente și centripete"[1].

Raportul centru–orizont, calm rezolvat în monumentul lui Michelangelo, a depășit, la Bernini, limitele oricărei soluții antropocentrice renascentiste, căci orizontul lui Bernini (și cel al barocului) este *elipsoidal*[2], iar reîntoarcerea înspre *centru* se traduce într-un eșec: elipsa nu are *centru*, ci *centre*. *Weltanschauung*-ul berninian avea, inevitabil, o tendință *centrifugă*. Întreaga epocă este de altfel dominată de obsesia cuceririi orizontului (vezi călătoriile geografice, studiile astronomice etc.).

La Bernini, această cucerire capătă uneori aspectul *triumfului*. În imediata apropiere a lui *David* îl putem astfel plasa pe *Sfântul Longinus* (il. 35), concretizare a unui moment de *triumf-abandon*. Un „triumf" *asupra* infinitului și un „abandon" *în* infinit. Dar cum infinitul berninian este, și el, bipolar, *triumful-abandon* poate fi văzut și ca o *sfâșiere*.

---

[1] E. Torricelli, *Della leggerezza*, apud G. Getto, *Barocco in prosa e in poesia*, Rizzoli, Milano, 1969, pp. 438–439.

[2] *Cf.* S. Sarduy, *Barroco*, Seuil, Paris, 1975, pp. 57 și urm.

Problema se complică atunci când artistul abordează plăsmuirea arhitecturală a spațiului. Părăsirea cercului în favoarea elipsei[1] are de această dată implicații covârșitoare asupra *spectatorului* nevoit să se integreze într-un spațiu bifocal.

Psihologia omului baroc era probabil structurată tocmai în acest sens, de vreme ce nici unul dintre contemporanii artistului nu a perceput marea elipsă a Pieței San Pietro ca pe o erezie.[2] Programul ei este aproape un manifest al noii arhitecturi. Cele două focare pun sub semnul întrebării centralitatea omului ptolemeic.[3] Nici un spectator nu poate stăpâni spațiul pieței dintr-un punct fix. El este constrâns să se miște, să devină el însuși actor al acestei mari scene și-și caută propriul centru într-un microcosmos descentralizat.

Față de utopia clasică a stabilității, barocul instituie (asemenea marilor epoci de răscruce) o neîncredere fundamentală în tot ce e siguranță în structură. „Realismul" barocului este

---

[1] Baldinucci, *ed. cit.*, p. 101: „...Închipuind această mare construcție (Piața San Pietro — *n.n.*), el s-a folosit de forma ovală, depărtându-se astfel de planul lui Michelangelo."

[2] O opoziție față de forma elipsoidală se creează în mediul francez și constituie unul din temeiurile respingerii primului proiect berninian pentru Luvru, care este caracterizat ca „superb și magnific, cu excepția ovalului din centru" (*Observations sur les plans et élévations de la façade du Louvre envoyés de Rome par le cavalier Bernin*, 1664, apud L. Mirot, „Le Bernin en France. Les travaux du Louvre et les statues de Louis XIV", în *Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Île de France*, 1904, pp. 161–288). Bernini își asimilează critica franceză cu o abilitate de diplomat. Semnificativă în acest sens este discuția cu Nunțiul papal (Chantelou, *19 septembrie*), care are aproape caracterul unei abjurări: „...l-a chemat pe Cavaler și l-a întrebat dacă nu era adevărat că biserica San Pietro era o construcție mai nobilă și mai desăvârșită decât Rotonda (Panteonul — *n.n.*). El i-a răspuns cu seninătate că nu, deoarece cele mai desăvârșite forme sunt cele rotunde, pătrate, hexagonale, octogonale etc." (*ed. cit.*, p. 353).

[3] *Cf.* Silvia Carandini și Maurizio Fagiolo dell'Arco, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del'600*, vol. II, Bulzoni, Roma, 1978, p. 56.

unul *ideologic*. El se oprește la întrebare, vizând (fără să poată însă atinge) Certitudinea. Nu e oare viața *vis*? Lumea *teatru*? Existența o imensă *volută*? Cosmosul un *capriciu*?

Ființa — descoperă barocul — este *insesizabilă*. „Omul este el însuși doar în mișcare", spunea Bernini. Întreg barocul stă sub semnul *Artei Fugii*.[1] În acest sens, paradigmatică pentru întreaga creație a lui Bernini devine statuia lui *Apolo și Dafne* (il. 36).[2] Problema lui Bernini nu mai este aici pur și simplu cea a *formei*, ci a *transformării*. Insesizabilul ființei nu implică doar *spațiul* și *timpul*, ci și *materia*. Raportul formă–materie statuează problematica barocă a *metamorfozei*. Forma devine. Iar devenirea este o funcție a materiei. Forma sculpturală poate îmbrăca aparența omului, a arborelui, a frunzei, a norului (*Sfânta Tereza*, il. 38), a flăcării (*Sfântul Laurențiu*, *Eneas și Anchises*)... Intervine o intenționalitate plăsmuitoare a materiei, în cadrul căreia a fi om, arbore, frunză, nor, flacără — *fiindul* — își capătă sinonimia (și deci comuna secularitate) în metamorfoza materiei. În sculptura lui Bernini, sinonimia fiindului, și deci capacitatea artistului de a crea *în materie*, este posibilă prin faptul că aceasta nu este decât în vulgara ei accepțiune *piatră*. În idealitatea ei, ea este *aluat*, *ceară*.[3]

Aici intervine, desigur, dar în modul cel mai înalt, problema tehnicii și a virtuozității. *Piatra cioplită* devine *piatră modelată*. Limitele între sculptura „prin adăugire" (*per via del porre*) și sculptura „prin înlăturare" (*per forza di levare*), fundament al întregii sculpturi renascentiste, se șterg. Este

---

[1] *Cf.* H. Hatzfeld, *Estudios sobre el barocco*, ediția a III-a, Madrid, 1973, p. 121.

[2] *Ibid.*, pp. 110 și urm.

[3] *Cf.* Baldinucci, *ed. cit.*, p. 142: „(Bernini a avut) un spirit atât de puternic (încât a reușit) să facă piatra atât de ascultătoare față de mână, ca și cum ar fi fost aluat sau ceară." Și Domenico Bernini, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernini...*, Roma, 1713, p. 149: „Prin însușirea cea mai de preț a dălții sale, el a învins rezistența marmurii, pe care a făcut-o supusă, asemenea cerii."

însă evident cum, pentru Bernini, *tehnica* este garanția stăpânirii lumii materiale în vederea plăsmuirii ei, și nicidecum joc gratuit. Piatra devenită *ceară* este soliditatea devenită fluidă, este calda curgere a materiei răsucită și efemer învolburată într-un anume „a fi". Ceara ideală a lui Bernini este materia care îmbină realul solid al pietrei cu idealul fluid al metamorfozei. Există însă la Bernini tentația extremă a abandonării oricărei solidități. Materia ideală, în acest caz, nu mai este *ceara*, ci *apa*.[1] Nu încape nici o îndoială că Bernini a fost atras de idealitatea maximă *a apei ca materie sculpturală*.[2] Nu întâmplător el a fost cel mai mare arhitect de fântâni al epocii.

Metamorfoza pietrei în ceară și a cerii în apă aduce sculptura în pragul dizolvării ei totale. Ne putem de aceea întreba în mod legitim: ce se află *după* acest prag? Răspunsul vine firesc: deasupra *formei-apă* se află — lucru vizibil în întreaga creație berniniană — o paradigmă muzicală. Forma barocă model, *forma-care-curge*, este — s-a spus — *muzica*.[3]

Bernini nu este totuși singurul artist baroc la care apare această problemă. Borromini, marele său rival, face și el o „arhitectură de ceară" (*cf.* F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Florența, 1773).

[1] Pentru o integrare psihologică a fenomenului, a se vedea G. Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1942, pp. 19 și urm. [vezi și *Apa și visele: eseu despre imaginația materiei*, trad. de Irina Mavrodin, Univers, București, 1995 — *n. ed.*]: „Nu se va insista niciodată îndeajuns pentru a înțelege psihologia inconștientului creator în cadrul experienței fluidității și maleabilității. În experimentarea aluatului, apa va apărea, în mod cert, ca materie dominantă. Spre ea se vor îndrepta visările noastre, atunci când vom beneficia, prin ea, de docilitatea argilei." A se vedea și H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, *op. cit.*, p. 324 („Apa este elementul preferat al secolului"), sau E. Battisti, *L'Antirinascimento*, Feltrinelli, Milano, 1962, cap. VI).

[2] „...Eu sunt un bun prieten al apelor; fac bine firii mele..." (Chantelou, *31 iulie*, *ed. cit.*, p. 255).

[3] O. Spengler, *op. cit.*, I, 1, 16, pe urmele lui Nietzsche care în *Menschliches, Allzumenschliches*, I, 219, spunea: „Spiritul Contrareformei

A-l descifra pe Bernini sub semnul exclusiv al muzicii poate părea însă abuziv. Mai semnificativ, și mai cert, ni se pare de aceea a fi faptul că plastica berniniană își caută (sau suportă) imperative extraplastice: ea va ținti într-un joc centrifug, tipic baroc, spre muzică, spre teatru, spre discursul retoric.

Guvernată de acest principiu, arta lui Bernini se va înfățișa ca o metamorfozare a înseși genurilor artistice[1]: se rup limitele dintre sculptură, pictură, arhitectură, scenografie, teatru, muzică, joc al apelor. Acesta a fost, probabil, unul dintre motivele pentru care Nietzsche întrezărea la el o intenționalitate prewagneriană, cu toate consecințele relative: „Renumele de a fi dus de râpă muzica îi revine lui Wagner, așa cum Bernini și-l păstrează pe acela de a fi dus de râpă sculptura."

Arhitectura și urbanistica devin și ele manifestări ale unui nou tip de voință formală. Spațiul urban este privit ca materie maleabilă. Orașul berninian nu respectă principiile urbanisticii clasice, ci se constituie ca un câmp de forțe în care fiecare edificiu important are rolul unui nod al tensiunilor spațiale: orașul baroc (Roma) se opune atât celui clasic, cât și celui de structură medievală, în care domnește accidentalitatea. Contemplând Parisul de pe colina Meudonului, Bernini se lansează într-o diatribă de poetică urbanistică: „A atras atenția că de acolo de sus, de unde ne aflam, Parisul se vede doar ca o adunătură de coșuri și seamănă cu un pieptene de dărăcit. A adăugat că Roma arată cu totul altfel, că se vede ici San Pietro, dincolo Capitoliul, apoi Palatul Farnese, Montecavallo, Palatul San Marco, Coloseumul,

---

este spiritul muzicii moderne (...). Muzica a fost Contrarenașterea în câmpul artei (...). Dacă muzica lui Beethoven ar muta din loc pietre, cred că ar face acest lucru mai degrabă în stilul lui Bernini decât în cel antic." (Ultima propoziție face parte din fragmentele postume.)

[1] *Cf.* Baldinucci, *ed. cit.*, p. 142 și R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600 to 1750*, ediția a III-a, Middlesex, 1975, pp. 157–160.

Palatul Cancelariei, Palatul Colonna și multe altele semănate ici și colo, și care-i dau măreție și o înfățișare falnică și impunătoare."[1]

Câmpul de forțe al orașului este domeniul în care artistul urbanist poate interveni cu propria-i intenționalitate plăsmuitoare: proiectează transplantarea Columnei lui Traian din For în Piața Colonna, pentru a o alătura Columnei antonine[2], adaugă clopotnițe Panteonului, iar la Paris pare dispus să culce la pământ jumătate din oraș pentru a putea înălța noua clădire a Luvrului[3]. Deși nu declară niciodată, Bernini ne lasă să înțelegem că face o urbanistică *de ceară*. Incidental însă, biografii săi ne sugerează că artistul concepea arhitectura ca pe o problemă de mobilier urban: „Era obișnuit să depună tot atâta strădanie în a închipui un candelabru, ca în proiectarea unei preanobile clădiri."[4] Dincolo de intuiția timpurie a *design*-ului, acest pasaj justifică dinamismul urbanisticii berniniene: transplantarea Columnei lui Traian are valoarea mutării unui pion pe imaginarul eșichier al orașului.

Există însă o diferență fundamentală între proiectarea de obiecte și proiectarea urbanistică: aceasta din urmă este o problemă de modelare a spațiului interior. Concepția berniniană, tipic barocă, se va lovi, inevitabil, de cea tradițională, dominantă încă în mediul francez. Artistul critică, de pildă, poarta St. Antoine, care i se pare a fi „ușa unui cabinet"[5].

---

[1] Chantelou, *2 august*, *ed. cit.*, pp. 258–259. Critica berniniană a orașului medieval își găsește corespondentul clasicist într-un text-surpriză: *Discursul asupra metodei* al lui Descartes. Aici însă apare soluția unei ordini geometrice care se opune atât „haosului" medieval, cât și tensiunii urbanisticii baroce.

[2] Idem, *19 octombrie*, *ed. cit.*, p. 418.

[3] Idem, *9 iunie*, *ed. cit.*, p. 204.

[4] Baldinucci, *ed. cit.*, p. 146 (vezi și comentariul lui Jan Bialostocki, *O istorie a teoriilor despre artă. Secolele XV–XX*, trad. rom. de Anca Irina Ionescu, Meridiane, București, 1977, p. 151).

[5] Chantelou, *19 iunie*.

Principala preocupare a arhitecturii berniniene va fi *fațada*. Ea este locul de manifestare al interiorului arhitectural în contact cu exteriorul urban. Este locul în care *interiorul* devine *exterior*.[1] Spațiul de manifestare al arhitecturii va fi — pentru Bernini — în mod precumpănitor exteriorul. Aceasta va fi originea adâncă a conflictului iscat în jurul proiectelor sale pentru noua aripă a Luvrului.[2] Bernini este preocupat de racordarea urbanistică a palatului, de raportul fațadei cu piața, cu Sena, cu Parisul. Colbert e preocupat de aspectul și comoditatea interiorului[3], de împărțirea apartamentelor, de funcționalitatea oficiilor. Pentru Bernini, în mod declarat, arhitectura nu este o problemă de funcționalitate, ci una de pură modelare a spațiului: „Spunea că însușirea cea mai de preț a unui artist nu era aceea de a face clădiri frumoase și comode, ci de a inventa felurite chipuri în a se sluji de puțin, de părțile rele și neadaptate necesității, de a face lucruri frumoase, în așa fel încât acest neajuns să devină folositor într-o asemenea măsură încât, de n-ar fi existat, ar fi trebuit inventat."[4] Arhitectura este deci dome-

---

[1] Este de notat faptul că în momentul sosirii lui Bernini la Paris limba franceză nu poseda încă un cuvânt apt pentru a desemna conceptul de „fațadă". A se vedea în acest sens remarca lui Lalanne la prima ediție a *Jurnalului* lui Chantelou (*Gazette des Beaux-Arts*, vol. 16, 1878).

[2] Geneza posibilă a conflictului a fost intuită de către Benedetti cu mult înainte ca acesta să izbucnească. În scrisoarea sa din 24 iunie 1664, care însoțea primul proiect berninian, el îi scrie lui Colbert: „Așa cum Excelența Voastră va putea să vadă, ideea lui Bernini este singulară și cred că nu există în Europa un palat cu o asemenea arhitectură. El nu s-a extins către curtea interioară, deoarece crede că partea cea mai nobilă este cea a fațadei, unde va trebui să se afle și apartamentul regelui" (apud Mirot, *op. cit.*, p. 178).

[3] „Coloanele fațadei (este vorba despre al doilea proiect berninian — *n.n.*) îl înspăimântau pe Colbert, care le considera disproporționate și prea mari: mai mari decât înseși cele de la San Pietro" (vezi Mirot, *op. cit.*, pp. 187–192).

[4] Baldinucci, *ed. cit.*, p. 148.

niul predilect de manifestare al poeticii „dificultății rezolvate“[1]. Materia arhitecturală este maleabilă, dar rezultatul va fi cu atât mai important cu cât modelarea a pus probleme mai „dificile“[2]: „Cine vrea să se convingă de ceea ce știe cu adevărat un om, trebuie să-l pună în fața celor mai mari greutăți.“[3] Exemplul cel mai spectaculos al învingerii ostilității condițiilor spațiale impuse este Scara Regală (il. 40) din Vatican, „cea mai dificilă lucrare pe care a făcut-o vreodată“[4]. „El spunea despre această scară că era lucrul cel mai puțin rău din câte făcuse, și acest fapt putea fi văzut de oricine o compara cu felul în care se înfățișa ea mai înainte. Mai spunea că felul în care s-a hotărât să sprijine zidurile a fost cea mai mare îndrăzneală a sa, atât de mare, încât, dacă înainte de a se fi apucat de o asemenea lucrare ar fi găsit-o undeva descrisă de către altcineva, el nu i-ar fi dat crezare.“[5]

„Dificultatea“ poate fi deci reală sau imaginară. Important este rezultatul stăpânirii ei, senzația de „incredibil“, „uimirea“.

Există însă un caz în care Bernini, maestrul demonstrațiilor de forță, este învins de „dificultate“: Luvrul.

---

[1] *Cf.* Maurizio și Marcello Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*, pp. 35 și urm.

[2] Desigur, „dificultatea“ nu este doar o problemă a arhitecturii: „Cavalerul mi-a mărturisit că ar dori foarte mult ca, atunci când va veni regele, să-i atrag atenția asupra acelor șuviţe pufoase care se disting atât de clar la bust de restul părului, și care sunt atât de greu de realizat în marmură“ (Chantelou, *3 septembrie*, *ed. cit.*, p. 306).

[3] Chantelou, *9 octombrie*, *ed. cit.*, p. 392.

[4] Baldinucci, *ed. cit.*, p. 101. Vezi și M. Birindelli, *La machina heroica. Il disegno di G.L. Bernini per Piazza San Pietro*, Università degli studi di Roma, Instituto di fondamenti dell'architettura, Roma, 1980, pp. 63 și urm.

[5] Baldinucci, *ed. cit.*, p. 102. Vorbind despre Scara Regală, Milizia renunță la tonul său incisiv, pentru a recunoaște că aici Bernini „a convertit defectele locului în frumusețe“ (*Principi dell'architettura civile*, I, IV, V). Despre importanța Scării Regale în cadrul poeticii berniniene, *cf.* E. Panofsky, *Die Scala Regia*, *op. cit.*

Reședința regilor Franței face însă parte, irevocabil, din istoria arhitecturii baroce. Chiar dacă, formal, construcția se termină printr-un eșec al noului spirit și cu izbânda tendințelor clasicist-conservatoare, conceptele vehiculate în jurul ridicării noii aripi sunt concepte baroce: *măreție*, *fast*, *splendoare*, *risipă*. Încă de la prima întâlnire dintre Bernini și rege, noua clădire este plasată sub semnul superlativului și al hiperbolei: „Referindu-se la clădirea Luvrului, Bernini a spus: « Sire, am văzut palate de împărați, de papi și de prinți domnitori aflate în drumul meu de la Roma la Paris, dar pentru un rege al Franței, un rege al zilelor noastre, trebuie construit ceva măreț și mai impunător decât toate acestea. » Apoi, întorcându-se către cei care făceau cerc în jurul regelui, a adăugat: « Nici nu vreau să aud de un lucru lipsit de măreție. »"[1]

Măreția și *risipa* nu sunt însă concepte vehiculate doar de către Bernini, ci comune întregii ambianțe franceze: pentru Chantelou, Luvrul este „lucrarea cea mai îndrăzneață și care face cea mai mare vâlvă din lume"[2]. Proiectul lui Bernini este „plin de noblețe și foarte impunător"[3]; „Luvrul va fi cea dintâi clădire din lume în ceea ce privește dimensiunile și cheltuiala"[4]; „(regele a spus) că în materie de bani nu se va face nici o economie"[5] etc.

Risipa berniniană nu privește doar materialitatea operei, ci și resursele ei ideatice. Artistul baroc este un depozit de idei, gata oricând să-și deschidă porțile.[6] În procesul

---

[1] Chantelou, *4 iunie*, *ed. cit.*, p. 192.

[2] Idem, *7 septembrie*, *ed. cit.*, p. 322.

[3] Idem, *2 iulie*, *ed. cit.*, p. 224.

[4] Idem, *2 august*, *ed. cit.*, p. 257.

[5] Idem, *4 iunie*, *ed. cit.*, p. 192.

[6] *Cf.* A. Félibien, *L'Idée du peintre parfait*, Londra, 1707, p. 4: „...el (artistul — *n.n.*) se slujește de memorie ca de un vas în care păstrează Ideile care i-au venit; apoi le alege cu ajutorul raționamentului și face din memoria sa o magazie pe care o poate deschide la nevoie."

proiectării — spune Bernini — artistul „trebuie să se gândească întotdeauna la un înțeles adevărat sau la o semnificație care să trimită la ceva înalt (...) adevărat ori închipuit"[1]. Înțelegem astfel mai bine *ușurința* cu care Bernini elaborează, unul după altul, proiectele Luvrului. Primul dintre ele se înfățișează ca o „sacră reprezentațiune" a puterii regale, dominată de triumful coroanei asupra corpului central și de brațele laterale în contracurbă învăluitoare: o replică laică a simbolisticii Pieței San Pietro.[2] Cel de-al treilea proiect devine un monument care aspiră la condiția eternă a naturii. „Palatul ridicat pe o stâncă" este un *concetto* cu dublu sens: semnificația formală instaurează triumful ordinii (etajele superioare) asupra haosului (baza)[3]; semnificația morală vizează simbolistica „stâncii virtuții", lăcaș al Regelui-Soare.

Dar spațiul simbolic prin excelență în care operează Bernini nu este Parisul, ci Roma.[4] O polarizare a sensurilor intervine însă și aici: Roma este locul de manifestare a puterii Bisericii și a puterii statului. Roma este Orașul. Pentru Bernini, ea va fi spațiul concretizării celor mai „ingenioase" exerciții ale imaginației (Bernini este făcut pentru Roma și Roma pentru Bernini, obișnuia să spună papa Urban VIII[5], spațiul în care puterea imaginației *face posibil* armistițiul între temporal și etern, spațiul în care, prin intermediul Persuasiunii, Ipoteza tinde să devină Certitudine.

Într-un anumit sens, Roma berniniană este singurul *Oraș Imaginar* realizat.

---

[1] Baldinucci, *ed. cit.*, p. 69.

[2] Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*, p. 246.

[3] *Cf.* C. Brandi, *La prima architettura barocca, Pietro da Cortona–Borromini– Bernini*, Laterza, Bari, 1970, p. 169.

[4] *Cf.* G.C. Argan, *Storia dell'Arte Italiana*, *op. cit.*, vol. III, p. 303.

[5] Baldinucci, *ed. cit.*, p. 65.

3. Note pentru o tipologie a artistului baroc

„Noi toți" — scria Nietzsche — „în măsura în care suntem încă oameni moderni, suntem oarecum oameni berninieni"[1].

Ce este „omul berninian" ? Cel pentru care *profunzimea* nu capătă sens decât atunci când se proiectează pe o *suprafață*: cel pentru care modul definitoriu de manifestare este *fațada*: cel care își concepe exercițiul creator și propria-i ființare exclusiv în raport cu *celălalt*.

A-l descifra pe Bernini, cu orgoliul său, cu ostentația și cu lipsa lui de măsură, înseamnă a descifra un edificiu baroc.

„Cavalerul Bernini este un om de talie mijlocie, dar bine făcut, mai degrabă slab decât gras și cu o fire numai foc. Figura sa aduce cu cea a unui vultur, mai ales datorită ochilor (...). Se poate spune că are unul dintre cele mai frumoase spirite pe care natura le-a plăsmuit vreodată; pentru că, fără să fi studiat, are aproape toate însușirile pe care le dau cuiva științele. Altminteri, are o memorie bună, o imaginație vie și sigură, iar judecata lui pare limpede și sănătoasă. Este un povestitor foarte bun și are un talent deosebit de a exprima totul prin vorbă, mimică și gesturi, reușind să creeze imagini la fel de plăcute ca cele pe care marii pictori au știut întotdeauna să le obțină cu ajutorul penelului. De aceea, fără îndoială, a reușit atât de bine în comediile pe care *le-a scris*."[2]

(Chantelou)

„Vârsta înaintată și marea faimă de care se bucura îi dădeau și mai multă încredere de sine. Avea mintea ascuțită și strălucitoare și un mare dar de a se pune în lumină.

---

[1] Fr. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, I, 219 (fragment postum).

[2] Chantelou, *6 iunie*, *ed. cit.*, pp. 192–193.

Vorbea bine, presărându-și tot timpul cuvântările cu sentințe, parabole, istorioare și vorbe de duh."[1]

(Ch. Perrault)

„Era pătimaș în fapte și știa să convingă ușor cu vorba."[2]

(Baldinucci)

Chantelou ni-l descrie pe Bernini ca pe un *homo theatralis*, Baldinucci îi surprinde *pathosul retoric*, Perrault *discursivitatea supraîncărcată*.

Bernini știe „să se exprime", „să se pună în lumină", „să convingă". Artistul baroc *știe să se arate*. Tipologia sa se opune celei a artistului manierist, dominat de *claustrare*, de *autocenzură*. Pentru omul baroc, „a părea" este mai important decât „a fi". „Fă și fă să apară", îndemna Gracián, într-o celebră maximă a *Oracolului manual*: „Lucrurile nu trec drept ceea ce sunt, ci drept ceea ce par. A valora ceva și a ști s-o arăți înseamnă a valora îndoit: ceea ce nu se vede e ca și cum n-ar fi (...). Exteriorul bun e cea mai bună recomandare a desăvârșirii lăuntrice."[3]

Dialectica interior–exterior se va concretiza într-un nou ideal existențial[4] care, dincolo de denumirea sa convențională (*il discreto, l'honnête homme...*) ascunde un sâmbure profund de teatralitate.

„Lumea e o comedie!" (*El mond non l'è altr ch'una comedia!*) exclamă Graziano, autoportretul scenic al lui Bernini în *Fântâna Trevi*.[5] A trăi înseamnă, în veacul al XVII-lea, a te conforma unui joc al ficțiunilor. Artistul vremii este înainte de toate un *actor*.[6]

---

[1] Ch. Perrault, *op. cit.*, p. 79.

[2] Baldinucci, *ed. cit.*, p. 136.

[3] Baltasar Gracián, *Oracolul manual și arta prudenței*, trad. rom. de S. Mărculescu, Minerva, București, 1975, p. 56.

[4] *Cf.* A. Duțu, *Eseu în istoria modelelor umane. Imaginea omului în literatură și pictură*, Editura Științifică, București, 1972, pp. 171 și urm.

[5] C. d'Onofrio, *op. cit.*, p. 66.

[6] A se vedea în acest sens fenomenologia „actorului", descrisă de E. Papu, *op. cit.*, vol. I, pp. 59 și urm., și vol. II, pp. 127 și urm.

Histrionismul lui Bernini se manifestă atât în elementele de cronică însemnate de Chantelou, cât și la nivelul general al biografiei sale, așa cum reiese din *Viața* pe care i-o închină Baldinucci. Artistul își construiește cu minuție propriul său personaj. Mitul precocității berniniene este, desigur, o creație a artistului însuși. El susține că ar fi sculptat statuia *Sfântului Laurențiu* și pe cea a lui *Eneas și Anchises* la 15 ani (de fapt 21); pentru *Apolo și Dafne* recunoaște 18 ani (de fapt 24–26) etc.[1]

Din toate aceste exemple se poate desprinde o singură certitudine: în epoca barocă nu doar Opera, ci și Artistul trebuie să provoace *meraviglia*. Artistul tinde să devină un personaj *uimitor*: la limita dintre *incredibil* și *verosimil*.

Dar ar fi poate nedrept să-l găsim pe Bernini singur responsabil al automistificării sale. Impostura pare a fi acum „o figură de stil" în cadrul spectacolului existenței. Plăcerea ficțiunii, nevoia de mit aparține în primul rând publicului. Acesta e gata să-și construiască și să-și demoleze idolii. Pentru prima oară în istoria artei, *succesul* privește poate mai mult persoana artistului decât propria-i operă. *Viețile* lui Vasari erau, e drept, pline de „triumfuri" închinate marilor fapte de artă — începând cu *Fecioara din Borgo Allegri* a lui Cimabue și terminând cu tavanul Capelei Sixtine, dar niciodată exaltarea operei nu se confundă la el cu exaltarea artistului. Să-l citim însă pe Baldinucci: „(Bernini) a fost însărcinat să facă grupul înfățișându-l pe tânărul Apolo cu Dafne în clipa în care aceasta se transformă în dafin (...). Imediat după ce lucrarea a fost terminată și arătată, vestea i s-a răspândit atât de repede, încât întreaga Romă a alergat să o vadă, ca pe o minune, iar tânărul meșter, care nu împlinise încă optsprezece ani, atrăgea spre sine privirile tuturor

[1] Vezi Baldinucci, *ed. cit.*, p. 63; Chantelou, *5 august* și comentariul lui C. d'Onofrio, *Roma vista da Roma*, Liber, Roma, 1967, pp. 104 și 432–438.

când se plimba prin oraș și unii îl priveau, iar alții îl arătau cu degetul ca pe o minune."[1]

Interesul pentru artist ca persoană face din baroc prima mare epocă a vedetismului.[2] Artistul devine o *formă* supusă contemplării publice: „Prin locurile prin care trebuia să treacă Bernini, s-a năpustit vestea sosirii sale, astfel încât se goleau, ca să spun așa, orașele, din dorința fiecăruia de a-l vedea, fapt pentru care el a spus, glumind, că avea impresia trecerii unui elefant."[3] „Atât se vorbea peste tot despre el, încât Bernini obișnuia să spună că ultima modă a Parisului devenise cavalerul Bernini."[4] „Onorurile făcute cavalerului Bernini sunt un lucru incredibil."[5]

Viața lui Bernini (și — după cum se va vedea — moartea sa de asemenea) stă sub semnul spectacolului. Momentele culminante ale *arătării* sunt cele în care artistul se raportează la formă: „Cardinalii și principii" — ne spune Baldinucci[6] — „obișnuiau să vină pentru a-l vedea lucrând". Ședințele de lucru la bustul lui Ludovic XIV (il. 41) au caracterul pregnant al unor reprezentații publice, percepute de curtea franceză drept adevărate comedii: „Regele a intrat în atelier și cavalerul a început să lucreze, privindu-l din diferite unghiuri, de sus în jos, dintr-o parte, de aproape și de departe. Unora dintre tinerii seniori de față, pentru care acest fel de a lucra era ceva neobișnuit, le venea foarte tare să râdă văzându-l pe Cavaler cum se uită în atâtea feluri și atât de agitat: Regele însuși abia se putea stăpâni."[7] Odată cu plecarea regelui, cortina cade: „Cavalerul s-a trântit pe

---

[1] Baldinucci, *ed. cit.*, p. 63.

[2] *Cf.* Rudolf și Margot Wittkower, *Künstler Aussenseiter der Gesellschaft*, Kohlhammer, Berlin–Köln–Mainz, 1965, pp. 259 și urm.

[3] Baldinucci, *ed. cit.*, p. 112.

[4] *Ibidem*, p. 113.

[5] Ch. Perrault, *op. cit.*, p. 137.

[6] Baldinucci, *ed. cit.*, p. 137.

[7] Chantelou, *14 august*, *ed. cit.*, p. 275.

un scaun, spunând ca de obicei că atâta pierdere și risipă de inteligență îl dădeau gata."[1]

Spațiul atelierului devine, în epoca barocă, locul privilegiat al unui spectacol care fascinează și intrigă: *spectacolul formării*. În acest spațiu, artistul este — în același timp — regizor, actor și spectator. În contact cu forma, artistul devine o *reprezentare*. Velázquez (în *Las Meninas*) sau Vermeer din Delft (în *Atelierul*) au dat acestei teme baroce soluții de o profunzime exemplară.

Reprezentarea capătă însă acum puteri atât de mari, încât iradiază nu numai asupra celui ce o organizează, ci și asupra celui care o contemplă. Privitorul — și el — face parte din spectacolul formei: *Extazul Sfintei Tereza* (il. 37, 38) este o dublă reprezentare: contemplăm atât statuia, cât și spectatorii împietriți ai scenei. Dar spectatori suntem și noi, iar dacă ne va bântui măcar o clipă gândul propriei noastre *împietriri*, vom realiza, fără greș, că din dublă reprezentarea barocă a devenit *infinită*[2].

Cel mai impregnat de teatralitate dintre toate episoadele biografiei berniniene este cel al călătoriei în Franța. Curtea lui Ludovic XIV oferea prilejul unui spectacol neîntrerupt.[3] Toate actele vieții de curte, de la scularea și până la culcarea Regelui-Soare, se înlănțuie în ritmul „reprezentării". Viața

---

[1] Idem, *21 august*, *ed. cit.*, p. 282.

[2] Paradigma teatrală a existenței este clar indicată de Bernini într-una dintre comediile sale: „Odată" — spune Baldinucci — „a închipuit un epilog care se desfășura în două săli de teatru, iar în fiecare dintre ele se afla lumea care asista la reprezentație. Cei care erau în adevăratul teatru, adică persoanele cele mai cunoscute și demne de stimă, se vedeau întruchipate, cu măști atât de fidele, în teatrul celălalt, încât era o uimire generală. O scenă se vedea din față, iar cealaltă din spate, și fiecare își juca rolul său" (*ed. cit.*, p. 152).

[3] Vezi La Bruyère, *Caractères*, VIII (*De la Cour*). [Vezi și *Caracterele sau Moravurile acestui veac*, trad. de Aurel Tita, Editura pentru Literatură, București, 1966 — *n. ed.*]

de curte se desfășoară sub semnul aparenței amăgitoare: „Fiecare își compune câte o figură și câte o înfățișare exterioară pentru a părea aidoma cu ceea ce dorește să se creadă despre el. Astfel, se poate spune că întreaga lume nu e alcătuită decât din înfățișări."[1]

Încă din vremea lui Ludovic XIII, un Nicolas Faret[2] susținea că *l'honnête homme* „trebuie să știe să se prefacă, trebuie să știe să se ascundă" (*il sçaura feindre, il sçaura deguiser*). Iar Georges Brossin de Méré[3] era de părere că „în viață trebuie să fii un bun actor: să privești ceea ce faci ca și când ar fi o comedie și să-ți închipui mereu că joci rolul unui personaj de teatru".

Colbert, Nunțiul papal, abatele Butti, Charles Perrault sunt cu toții surprinși de Chantelou ca interpreți ai unui rol: ca măști. Colbert, în special, incarnează știința perfectă a disimulării, necesară oricărui *honnête homme*: „A venit să-l vadă pe Cavaler și, intrând în atelier, a luat o figură zâmbitoare și deschisă"[4]; „L-a primit pe Cavaler cu o figură veselă"[5]; „Puțin după aceea a apărut și dl Colbert cu figura zâmbitoare pe care o ia întotdeauna când vine la Cavaler"[6] etc.

Nu întâmplător întreg spațiul interior al Luvrului capătă, în proiectul lui Bernini, aspectul unui imens teatru.[7]

Dialogul dintre Bernini și Regele-Soare depășește însă hotarele unei teatralități imediate. Sfera concretizării sale

---

[1] La Rochefoucauld, *Maximes*, 38. [Vezi și *Maxime și reflecții*, trad. de Aurel Tita, Minerva, București, 1972 — *n. ed.*]

[2] *L'honnête homme ou l'art de plaire à la Cour*, Paris, 1630.

[3] *Le commerce du monde* (postum). Referirile la Faret și de Méré ne-au fost prilejuite de J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, ediția a IV-a, J. Corti, Paris, 1954, p. 224.

[4] Chantelou, *6 august*, *ed. cit.*, p. 262.

[5] Idem, *30 august*, *ed. cit.*, p. 300.

[6] Idem, *12 septembrie*, *ed. cit.*, p. 337.

[7] Idem, *12 august*, *ed. cit.*, p. 272.

este cea a *superlativului* și a *hiperbolei*: „cel mai mare monarh" — „cel mai mare artist".

Ludovic XIV se definise el însuși ca hiperbolă, ca *trop baroc*. Oare ce altceva dacă nu o sinteză între „stilistică" și „politologie" este celebrul *l'État c'est moi*?

Comportamentul lui Bernini nu e mai puțin hiperbolizant. Chiar dacă nu au fost rostite vreodată, cuvintele-emblemă ale prezenței lui Bernini la Paris nu puteau fi decât o replică: *L'Art? C'est moi!*

Apare acum, mai evident ca oricând, caracterul nou al artei baroce: cel de *instrument al puterii*. Faptul se poate descifra la mai multe niveluri: arta poate fi un instrument al *puterii artistului*, dar poate deveni — prin consimțământul și cu concursul său — un instrument al puterii seculare sau ecleziastice.[1]

Unul dintre aspectele cele mai singulare ale artei lui Bernini — caricatura — poate fi înțeles în justa sa semnificație doar în această lumină. Caricatura este o *armă*.[2] Ea pătrunde în însuși miezul teatralității baroce. Cu semnul negativ însă: ca *demascare*. Puterea imaginii poate trans-

---

[1] Astfel, în momentul accidentului produs de construirea uneia dintre clopotnițele de la San Pietro, contemporanii realizează că Bernini concentrase în mâinile sale toate marile comenzi ale papalității, „ca și cum acest oraș, bogat dintotdeauna în artiști măreți, ar fi devenit dintr-odată un ogor deșert și neroditor" (Baldinucci, *ed. cit.*, p. 85). Fr. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Sansoni, Florența, 1966, p. 44, observă că prestigiul de care se bucura Bernini era un „prestigiu al puterii" și nu mai păstra nimic din „mistica adorație" de care se bucurase Michelangelo: „O carieră artistică la Roma ar fi fost extraordinar de dificilă fără sprijinul său."

[2] Vezi în acest sens episodul relatat de Chantelou (*19 august*, *ed. cit.*, p. 281) în care Bernini îi amenință pe curtenii lui Ludovic XIV că le va face caricatura. Despre caracterul „agresiv" al caricaturii, vezi E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino, 1967, pp. 169–184 (în colaborare cu E. Gombrich) și pp. 185–200.

forma caricatura într-o figură a *damnațiunii*.[1] Semnificativ este faptul că Bernini nu-și face niciodată propria-i caricatură. Artistul nu poate căpăta decât înfățișări măgulitoare: *David*, *Sfântul Laurențiu*... Și totuși, problema autodamnării se pune cu acuitate. Fiind însă vorba de *sine* și nu de *celălalt*, registrul abordat devine dintr-odată de o nespusă gravitate. Ipoteza damnațiunii nu se va traduce în *caricatură*, ci în însuși monumentul *Sufletului blestemat* (il. 39). Puterea artistului nu se va mai limita la simpla „încondeiere". Sufletul blestemat nu este o caricatură, ci rod al unui „exercițiu spiritual": artistul „se închipuie" în ipostaza cea mai teribilă a soteriologiei contrareformiste. Fixarea „închipuirii" în piatră are în vedere exorcizarea.

Sufletul blestemat datează din prima tinerețe a artistului, iar funcționalitatea operei ca receptacul al Ipotezei Negative pare a garanta desfășurarea normală a unui traiect existențial care stă sub semnul *gloriei* seculare. În ultimii ani ai lui Bernini se poate însă nota o recrudescență a problematicii religioase. Știm de la Chantelou[2] că artistul avea ca lecturi preferate, în momentul călătoriei la Paris (1665), pe Ignațiu de Loyola (*Exerciții spirituale*) și pe Thomas a Kempis (*Imitatio Christi*). Biografii săi — Baldinucci în primul rând — remarcă existența unei cotituri importante în spiritualitatea artistului în ultima parte a vieții: „A început să se poarte mai mult ca un om al bisericii, decât ca un mirean, dând dovadă de asemenea porniri sufletești, încât ar fi putut adesea să fie obiect de admirație pentru cei mai desăvârșiți călugări. El se gândea întruna la moarte, despre care avea adesea lungi convorbiri cu părintele Marchesi..."[3]

---

[1] Lucrul se pare, fusese intuit deja de Ronsard: *Qu'il craigne ma fureur! De l'encre la plus noire/ Je lui veux engraver les faits de son histoire/ D'un long trait sur le front, puis aille où il pourra/ Toujours entre les yeux ce trait lui demeurera.*

[2] Chantelou, *21 august*, *ed. cit.*, p. 288.

[3] Baldinucci, *ed. cit.*, p. 132.

Semnificativ pentru mentalitatea barocă este însă faptul că apropierea morții prilejuiește o recrudescență a teatralității. Moartea este văzută ca un ultim spectacol. Ea necesită o pregătire atentă și „repetiții" adecvate[1]: „El obișnuia să spună că acel ultim prag era greu de trecut pentru oricine, căci pentru oricine el era ceva cu totul nou. De aceea își închipuia adesea că moare, pentru a putea, cu ajutorul acestui exercițiu înșelător, să se obișnuiască și să se pregătească în vederea bătăliei adevărate."[2]

Episodul sfârșitului, așa cum ni-l descrie Baldinucci, pare o retrăire *in extremis* a marilor modele berniniene: *Extazul Sfintei Tereza*, *Moartea Preafericitei Ludovica*. Cititorul de azi nu poate avea decât un sentiment de barocă uimire atunci când parcurge relatarea biografului. „A sosit apoi vremea (...). Gândul neîntrerupt, pe care încă din timpul vieții îl avusese față de acel prag, îi insuflase, cu mulți ani înainte de a muri, o idee, și anume aceea de a-i împărtăși părintelui Marchesi, pe care-l dorea de față în acele clipe, tot ceea ce i s-ar fi părut demn de a fi reținut. Și cum se temea că s-ar putea întâmpla, cum s-a și petrecut de fapt, să nu mai fie în stare, în acea situație, de a se folosi de voce, el a vrut ca părintele Marchesi să fie ținut la curent prin gesturile și mișcările pe care s-au înțeles să le facă, drept semn a ceea ce se petrece înlăuntrul sufletului său. Și a fost un lucru de uimire cum în timpul bolii, nemaiputând vorbi decât prin bâlbâieli, din cauza aprinderii pe care o suferise la cap, pierzând în cele din urmă graiul din pricina unui nou atac, el s-a făcut tot timpul înțeles de părintele Marchesi, care i-a

---

[1] Pentru influențele suferite de Bernini din partea celebrului text medieval *Ars Moriendi* (reactualizat în veacul al XVII-lea, în special prin versiunea lui Roberto Bellarmino, *De arte bene moriendi*, 1620), a se vedea Irving Lavin, „Bernini's Death", în *The Art Bulletin*, 1972, LIV, nr. 2, pp. 159–186.

[2] Domenico Bernini, *op. cit.*, pp. 169 și urm.

dat mereu răspunsuri atât de potrivite, încât acestea au reușit să-l îndrume, într-o desăvârșită liniște, către sfârșit."[1]

Spectacolul de pantomimă funebră pe care ni-l descrie Baldinucci pare a dezvălui latura extremă a teatralității baroce: nu se poate muri „oricum". Un creator de forme pentru care „lumea e o comedie" trebuie să moară în interiorul aceleiași structuri scenice. Moartea lui Bernini — spune Baldinucci — „a fost un lucru de uimire" (*fu cosa mirabile*).

Moartea — în baroc — trebuie să aibă *un sens*. Ea nu poate fi acceptată ca un eveniment amorf, neutru. Astfel, Incomunicabilul prin excelență, evenimentul a-semantic, privativ de sensuri, este *reprezentat* în ultimele sale valențe comunicative. Moartea ca spectacol nu este decât urmarea concentrării imaginației asupra Ipotezei Mântuirii.

Jocul de-a moartea și jocul cu moartea fac din baroc o epocă a formei tensionate, într-o înspăimântătoare expansiune.[2] Forma barocă nu poate fi concepută și nu poate fi înțeleasă fără apelul la *topos*-ul fragilității vieții omenești și la cel al inexorabilității trecerii timpului. Hiperbolizarea formei baroce ascunde de fapt conștiința unei *absențe*. Prezența abuzivă a formei implică (sau este pricinuită de) dispariția omului. „Stăpânul ceresc" — se plânge un poet al vremii — „mi-a lăsat în locul ființei doar zgomotul de a fi fost"[3].

Aceasta este poate cheia cea mai potrivită pentru a pătrunde în universul baroc.

---

[1] Baldinucci, *ed. cit.*, pp. 133–134.

[2] *Cf.* A. Chastel, „Le Baroque et la mort", acum în *Fables, Formes, Figures*, I, Flammarion, Paris, 1978, pp. 205–236.

[3] Jean Oger Gombauld: *Le Monarque céleste/ M'a laissé pour tout être un bruit d'avoir été.*

VIII

Melancolia II. Eseu despre poetica şi simbolica lui Georges de La Tour[1]

La mai bine de o jumătate de veac de la „redescoperirea" sa şi la câteva decenii de la consacrarea definitivă printre stelele de primă mărime ale veacului al XVII-lea, creaţia lui Georges de La Tour rămâne încă dominată de incertitudini paradoxale, care riscă să facă din pictorul loren — s-a spus — un etern mister.[2]

Mai întâi paradoxul biografie–operă. Ce legătură „firească" poate exista între „numitul La Tour, care e urât de toţi locuitorii din pricina numărului mare de câini pe care-i creşte (...), ca şi când ar fi seniorul locului, gonind iepurii în holde, culcându-le la pământ, stricându-le"[3], şi La Tour „pictor al nopţilor" ? Apoi paradoxul, care de această dată devine aproape un mister, cel al formării sale. Este tributar La Tour caravaggismului italian sau celui neerlandez ? Şi, mai ales, a călătorit La Tour ? Şi unde ?[4] În fine, rezistă încă întrebărilor

---

[1] Acest studiu a apărut sub titlul „Georges de La Tour şi migraţia simbolurilor în secolul al XVII-lea", în *Studii şi cercetări de istoria artei*, seria *Artă plastică*, vol. 27, 1980. Spre deosebire de actuala redactare, articolul conţinea toate citatele în limbi străine în original. Traducerea citatelor, obligatorie pentru o accesibilitate mai largă a studiului, are un caracter documentar şi nu unul literar.

[2] F. Grouvel, *Georges de La Tour, éternel mystère*, O.D.E.G.E., Paris, 1967.

[3] *Georges de La Tour. Orangerie des Tuileries, 10 mai–25 septembrie 1972*, 2e édition, Paris, 1972, *Biographie et fortune critique*, de Jacques Thuillier, p. 78.

[4] În urma retrospectivei din 1972 au fost din nou exprimate păreri, la fel de bine susţinute, care vizau fie teza „italiană", fie pe cea

noastre contrastul dintre perioada de tinerețe și cea de maturitate, împărțirea, mai mult sau mai puțin arbitrară, între perioada „diurnelor" și a „nocturnelor".

„Cine privește una câte una operele lui La Tour — s-a spus — își dă seama că opoziția între « nopți » și tablourile diurne acoperă și, adesea, ascunde o opoziție mult mai radicală. Nu este vorba despre două genuri diferite, ci despre două maniere diferite de a picta... În aceste două maniere de a picta se dezvăluie două maniere de a vedea și, fără îndoială, de a gândi."[1]

O atât de bruscă scindare a unei evoluții artistice este greu de acceptat. Dar dacă o acceptăm, acest fapt nu poate avea loc decât cu recunoașterea simultană a unei continuități subterane existente în creația pictorului, o continuitate care, dacă nu este de „stil", este în orice caz una a conținuturilor de conștiință.[2] La nivelul adâncimilor putem astfel discerne o sudură constantă care se traduce — și La Tour rămâne desigur un personaj paradoxal — într-o opoziție stilistică.

O cercetare adecvată a „unității spirituale" a lui Georges de La Tour va trebui de aceea să caute, pe cât posibil, a evita introducerea unei noi disjuncții (iconografie–stil), pentru a se concentra asupra unei zone comune, în care conținutul moral și suprafața reprezentării picturale vin să se ilumineze reciproc. O astfel de cercetare, care va fi, inevitabil, ceva mai puțin (și poate ceva mai mult) decât o analiză strict iconologică, va avea poate șansa surprinderii rațiunii de existență a unei opere care nu este doar paradoxală și complexă, ci

---

„neerlandeză" a formării lui La Tour. A se vedea: Anna Ottani Cavina, „La Tour all'Orangerie e il suo primo tempo caravaggesco", în *Paragone*, XXIII, 1972, nr. 273, pp. 3–24 și A. Blunt, „Georges de La Tour at the Orangerie", în *The Burlington Magazine*, XXIV, 1972, nr. 833, pp. 516–525.

[1] J. Thuillier, „La Tour, énigmes et hypothèses", în *Georges de La Tour. Orangerie des Tuileries...*, *op. cit.*, pp. 41–42.

[2] A se vedea în acest sens articolul plin de sugestii al lui R. Picard, „L'Unité spirituelle de Georges de La Tour", în *Gazette des Beaux-Arts*, LXXX, 1972, nr. 1245, pp. 213–218.

și conștient reflexivă și vădit întoarsă asupra ei înseși, într-o meditație, fără îndoială, de o unică amploare.

Urgența unei atare cercetări se impune azi cu atât mai mult cu cât studii recente au deschis și au adâncit calea integrării spiritualității lui Georges de La Tour în mediul loren.[1]

Ceea ce ni se pare însă a impune o reexaminare în momentul de față este, în primul rând, integrarea lui La Tour în spiritualitatea europeană. Adevăratul său loc în istoria artei va putea fi stabilit abia atunci când se va putea descifra dialogul fertil pe care pictorul îl stabilește cu tradiția artistică a Europei.

Dacă în ceea ce privește expresia formală studiile sunt mult înaintate (chiar dacă dilema caravaggism italian–caravaggism nordic rămâne actuală), cercetarea aspectului simbolic al reprezentării picturale se află încă într-o fază embrionară.

Ne propunem de aceea ca în acest studiu să încercăm o abordare a operei lui La Tour pornind de la datele unei posibile corelații între configurarea simbolisticii interne a operei sale și tradiția simbolică a artei europene în secolele al XVI-lea și al XVII-lea.

1. Amor Sacru–Amor Profan

Critica este de mult timp unanimă în a accepta temeiurile moralizatoare ale operei lui La Tour. Numai că, dacă în perioada „diurnelor" morala se înscrie de obicei într-un spațiu profan și vizează viața cotidiană și viciile ei (*Gâlceava muzicanților*, *Trișorul cu as de caro* și cel cu *as de treflă*, *Ghicitoarea*), în perioada „nocturnelor" registrul ales va fi cel al reprezentării sacre (*Magdalena*, *Iov*, *Sf. Alexis* etc.).[2]

---

[1] Începutul a fost făcut de marea monografie a lui F.-G. Pariset, *Georges de La Tour*, H. Laurens, Paris, 1948.

[2] R. Picard, *op. cit.*, p. 213, observă pe drept cuvânt că „diurnele" nu exclud scena sacră (de pildă *Sf. Ieronim*), așa cum „nocturnele" nu o exclud pe cea aparent profană (*Jocul de zaruri*, *Femeia cu puricele*...).

Oricum, apare cu claritate, la o analiză atentă a operei, că aceasta se înscrie într-un curent de gândire specific pentru veacul al XVII-lea: „*Vanitas Mundi*“ — s-a spus — „își găsește locul în însuși miezul meditației pictorului“[1].

Este meritul lui R. Picard de a fi atras atenția asupra personajului-cheie al primei perioade, cea a „diurnelor“: acesta este femeia cu obraz oval și privire oblică, prezență dominantă în *Ghicitoarea*, în *Trișorul cu as de caro* și în *Trișorul cu as de treflă* (il. 43): „Obraz frumos și cu trăsături regulate“ — comentează Picard — „dar de o frumusețe care neliniștește, obraz inaccesibil, cu o căutătură care îl fascinează pe privitor... Capul împodobit cu pene, rochia minunată, cu ample mâneci, carnația somptuoasă, perle în păr, la urechi, la gât, la mână, aurul în fața ei, cărțile de joc în mână...“[2]

Acest personaj devine într-adevăr un simbol al „Amăgirii universale“ de care este atras „fiul rătăcitor“, o incarnare a vanității seculare, o simbolică reprezentare a Marii Târfe din Scriptură, simbol al lumii corupte, al seducției, al amăgirii:

> „Și femeia era îmbrăcată în purpură și în stofă stacojie și împodobită cu aur și pietre scumpe și cu mărgăritare, având în mână un pahar de aur...
>
> Iar pe fruntea ei — scris nume tainic: Babilonul cel mare, mama desfrânatelor și a urâciunilor pământului.“[3]

Intenția moralizatoare a artistului nu mai apare astfel ruptă de un context religios. Dar în acest context biblic (veterotestamentar), tema dominantă este cea a iluziei profanului, a amăgirii lumescului. Pe drept cuvânt s-a văzut în figura Marii Curtezane o „anti-Magdalenă“[4], iar în Magdalena

---

[1] J. Thuillier, P. Rosemberg, *Catalogue*, în *Georges de La Tour. Orangerie des Tuileries...*, *op. cit.*, p. 220.

[2] R. Picard, *ibid.*, p. 215.

[3] Apocalipsa, 17, 4–5.

[4] R. Picard, *loc. cit.*

replica în pozitiv a lecției morale din *Trișorul cu as de caro*, *Trișorul cu as de treflă* sau din *Ghicitoarea*.

Ceea ce însă a fost trecut până acum cu vederea este faptul că perechea Marea Curtezană–*Magdalena* (il. 43, 44) urmează în linii generale o disjuncție emblematică, codificată deja la sfârșitul veacului al XVI-lea în *Iconologia* lui Ripa. Este vorba de binomul *Fericirea Scurtă — Fericirea Veșnică*:

Fericirea Scurtă: „Femeie învești mântată în alb și galben, care are pe cap o coroană de aur. E împodobită cu diferite pietre prețioase (...), iar în mâna stângă ține un vas plin cu monede și cu nestemate..."

Fericirea Veșnică: „O tânără nudă, cu cosițe de aur, încununată cu dafin. E frumoasă și strălucitoare. Șade deasupra unui cer înstelat, cu o creangă în mâna stângă, iar în mâna dreaptă ține o flacără, ridicând ochii în sus, în semn de bucurie.

E înfățișată tânără, deoarece fericirea veșnică atrage după sine bucuria neîntreruptă, sănătatea adevărată, binele curat și toate darurile obișnuite care însoțesc tinerețea și care lipsesc celorlalte vârste.

E înfățișată nudă, deoarece nu are nevoie să se acopere cu lucrurile trecătoare ale pământului (...).

Flacăra înfățișează iubirea de Dumnezeu, iar privirea îndreptată în sus înfățișează contemplarea Lui, căci în aceste două acțiuni sălășluiesc beatitudinea și fericirea desăvârșită."[1]

Pare destul de plauzibil faptul că La Tour urmează, în linii mari, schema antitetică a lui Ripa, chiar dacă pictorul elimină tot ceea ce ține de o recuzită clasicizantă, în numele „realismului" al cărui corifeu francez era. Opoziția este astfel „mascată" în două secvențe separate care, ambele, tind spre scena de gen, chiar dacă au ca temei o problematică morală și religioasă. Pictorul reține doar strictul necesar din atributele simbolice ale celor două reprezentări conceptualizate: Marea

[1] C. Ripa, *Iconologia overo Descrittione di diverse Imagini cavate dall' antichità, & di propria inventione*, ediția a II-a, Roma, 1603, p. 154.

Curtezană, alias *Fericirea Scurtă*, se remarcă prin somptuozitatea veșmântului, coafura bogată și profuziunea de podoabe. Recipientul cu monede s-a transformat într-o grămăjoară de bani, în conformitate cu subiectul lucrării. Magdalena, alias *Fericirea Veșnică*, păstrează din emblema lui Ripa părul lung și despletit, veșmântul sumar și — atributul cel mai important — flacăra. Strălucirea flăcării („flacăra înfățișează iubirea de Dumnezeu") se opune net strălucirii materiale a aurului („vasul cu lucruri prețioase este semn al celor trecătoare, care fac fericirea scurtă și goală").

Libertatea cu care La Tour intervine în ilustrarea unei disjuncții tradiționale merită subliniată cu prisosință. Ea marchează trecerea pe un plan cultural și moral diferit al conținutului artei clasice. Opoziția Magdalena–Marea Curtezană se înfățișează astfel ca o ultimă manifestare, deja deviată, a unei opoziții care în arta clasică dăduse roade dintre cele mai bogate. *Fericirea Veșnică–Fericirea Scurtă* nu este decât o reformulare a unui *topos* clasic care pleca din Antichitatea greacă: cele două Afrodite ale Banchetului platonic (*Aphrodite Ourania–Aphrodite Panthemos*), preluat în Renaștere de către Ficino ca *Geminae Veneris* (*Venus Coelestis–Venus Vulgaris*), cu intenția clară de a instaura o disjuncție între valori eterne și valori temporale.

Emblematizarea acestei dihotomii de către Ripa venea desigur în urma unei bogate tradiții figurative, în care termenul de majoră strălucire este așa-numitul *Amor Sacru–Amor Profan* (titlul apare abia după 1700) al lui Tițian (il. 42). Concordanțele existente între capodopera venețiană și teoria platonică a iubirii sau emblematizarea târzie a lui Ripa au fost puse în evidență cu prisosință de argumente.[1] Ajunge

[1] *Cf.* E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Harper & Row, New York, 1962, pp. 129–170; idem, *Problems in Titian, mostly iconographic*, Phaidon Press, Ltd., Londra, 1969, pp. 109 și urm.; a se vedea de asemenea E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Harmondsworth, Middlesex, 1967, pp. 141–150.

deci să notăm aici că, în alegoria lui Tițian, *Venus Coelestis* este reprezentată fără veșminte și având în mână opaițul sacru (ca *Fericirea Veșnică* a lui Ripa), pe când *Venus Vulgaris* este bogat înveșmântată și ține vasul probabil plin de „monede și nestemate".

Dar mai importantă ni se pare încercarea de a discerne semnificațiile mutațiilor petrecute în secolul al XVII-lea în cazul preluărilor operate de La Tour. La Tițian, opera cu deplin succes o mentalitate tipic renascentistă: cele două Venere sunt ambele așezate pe marginea Fântânii Iubirii. Nu există un contrast de netrecut: Cupidon se joacă între ele. Pentru secolul al XVI-lea, dragostea era încă echilibrată între profan și sacru. La Georges de La Tour, tema părăsește total cadrul balanței echilibrate. Opoziția dintre etern și secular este totală. Magdalena, ca emblemă a dragostei pentru divinitate, se opune vanității temporale, iluziei amăgitoare, personificată acum de Marea Curtezană a Apocalipsei. Mai mult chiar, în spiritualitatea Contrareformei, dragostea pentru divinitate devine singura dragoste acceptată și acceptabilă, iar această apologie a „Amorului Sacru" va face din Magdalena unul dintre personajele centrale ale veacului al XVII-lea.

Translația de semnificații pe care am propus-o pe linia *Aphrodite Ourania–Venus Coelestis–Felicità Eterna–Magdalena*, și care la prima vedere poate părea arbitrară sau, în cel mai bun caz, incertă[1], își găsește confirmarea cea mai elocventă în textele de epocă, în care încărcătura de

[1] Această filiație a scăpat cu desăvârșire criticii. Un singur savant — din câte știm — a intuit importanța ei într-un caz rămas, din păcate, o simplă metaforă. Este vorba de P. Jamot, „Georges de La Tour. À propos de quelques tableaux nouvellement découverts", în *Gazette des Beaux-Arts*, XXI, 1939, nr. 906, p. 248: „Magdalena devine atunci un fel de Venus creștină, o Venus îndurerată..." Intuiții importante în acest sens apar, în mod marginal, și în articolul lui F.Th. Charpentier, „Peut-on toujours parler de « La Servante à la puce » ?", în *Le Pays Lorrain*, 1973, nr. 2, pp. 100–108.

semnificații pe care o capătă figura Magdalenei operează tocmai cu datele simbolice tradiționale, depășite însă în sensul devoțiunii posttridentine. Pierre de Bérulle în *Élévation à Jésus-Christ notre Seigneur, sur la conduite de son Esprit et de Sa Grâce vers Saincte-Magdelaine* (Paris, 1627) se exprimă fără echivoc:

„Iubire nouă și neobișnuită, Iubire care începe pe pământ și nu în Cer, dar care începe aici, atât pentru pământ, cât și pentru Cer; Iubire care ia naștere la picioarele noastre și care se distinge în cadrul Ordinului Harului și în cadrul Ordinului Iubirii, prin faptul că este o Iubire mai mult decât Serafică. Este de fapt un nou ordin, care-și are obârșia pe pământ, spre deosebire de ordinele îngerești care se trag din Cer... Acest nou Ordin este cel al Magdalenei, iar ei trebuie să-i dăm întâietate în acest Ordin și în această Iubire...

Trupul ei se consumă necontenit, asemenea unui nou Phoenix, în flăcările unei Iubiri puternice, divine și cerești: O, Viață! O, Moarte! O, Iubire! O Iubire mai puternică decât viața și decât moartea! Căci această Iubire dă viață în moarte și dă moarte în viață. Iar în vreme ce moartea separă fără să unească, iar Viața unește fără să separe, această Iubire unește și separă deopotrivă."[1]

Dacă în Renaștere apăreau șansele coexistenței dragostei profane cu dragostea sacră, acum unificarea nu se mai săvârșește prin echilibrare, ci prin consumarea celei dintâi în favoarea celei de-a doua. Magdalena este simbolul unificator, este personajul în care dragostea terestră („iubire care începe pe pământ și nu în Cer") s-a preschimbat în modul cel mai răsunător în dragoste cerească. Iar această preschimbare capătă nume precise, din care secolul al XVII-lea își va face un adevărat stindard: Conversiunea și Penitența.

Astfel stând lucrurile, ne dăm seama ușor că dihotomia emblematică între *Felicità Breve* și *Felicità Eterna* este doar

---

[1] P. de Bérulle, *Élévation à Jesus-Christ nostre Seigneur, sur la conduite de son Esprit et de Sa Grâce vers Saincte-Magdelaine*, Paris, 1627, pp. 111, 145.

parțial operantă în explicarea genezei simbolisticii operei lui La Tour. În cumularea săvârșită de Magdalena nu mai este loc pentru „semne de bucurie", ca la Ripa. Cadrul devine cel al unei retorici baroce a penitenței: „O, Viață! O, Moarte! O, Iubire!O Iubire mai puternică decât viața și decât moartea!" Iar pentru fundamentarea picturală a acestui cadru, artistul se va adresa unor surse diferite, capabile să-l ajute în constituirea unei simbolistici adecvate.

2. Melancolia lui Iov

Nu a scăpat criticii — și nu putea scăpa — similitudinea de compoziție dintre Magdalena lui La Tour (*Magdalena Terff, Magdalena Fabius*) și *Melancolia I* a lui Dürer (il. 44, 59, 57). Apropierea, atât de pertinentă, a fost făcută însă mai mult în numele unei metaforice echivalențe a atmosferei meditative, decât în cel al unor posibilități concrete de detectare a surselor istorice active în opera lui La Tour.[1]

O încercare de sondare în adâncime a afinităților dintre gravura lui Dürer și opera lui La Tour este capabilă însă să scoată la iveală o întreagă constelație de semnificații morale și picturale care până acum au rămas inaccesibile. Ele trec cu mult dincolo de simpla concordanță a gesticii mâna la obraz (*la main à la maisselle*) și a atitudinii figura șezândă (*figura sedens*). *Melancolia I* și Magdalenele lui La Tour apar, la o analiză atentă, angajate într-un dialog misterios, care atrage după sine un lanț întreg de conotații simbolice.

---

[1] Intuiția îi aparține lui Ch. Sterling, „A New Picture by Georges de La Tour", în *The Burlington Magazine*, LXXI, 1937, nr. CDXII, pp. 8–14 (aici p. 14): „Astfel el a creat cea mai profundă imagine a Magdalenei concepută vreodată de geniul pictural francez și, poate, singura imagine a Melancoliei capabilă să fie comparată cu cele mai mari creații: cele ale lui Dürer și Milton." Observația sa este preluată de P. Jamot, *op. cit.*, p. 286, fără însă a se adânci aspectul istoric al problemei.

Pentru descifrarea acestor legături trebuie să ne oprim o clipă asupra genezei gravurii lui Dürer. Cei care au studiat *Melancolia I* au arătat în nenumărate rânduri că originea *pattern*-ului figurii centrale trebuie căutată într-unul dintre voleurile așa-numitului *Altar Jabach.*[1] În scena reprezentând pe *Iov cu soția lui* (il. 48), figura patriarhului este înfățișată în atitudinea azi atât de familiară nouă, grație mai ales divulgării operate de *Melancolia I* un deceniu mai târziu. Important în cazul nostru este faptul că figura „păgână" a Melancoliei își găsește unul dintre punctele de plecare într-o imagine biblică, cu o tipologie specific dürereană. Istoria lui Iov, atât de îndrăgită apoi în veacul al XVII-lea, oferă însă temeiuri speculative mai solide. Încă din tradiția medievală, Iov era considerat ca o prefigurare al lui Cristos, iar suferințele sale ca o prefigurare a Patimilor. În Evul Mediu și în umanism, când se dezvoltă teoria temperamentelor, Iov devine un patron al melancolicilor, al celor care — într-un registru păgân — erau dominați de planeta Saturn.[2] Melancolia lui Iov își găsește un sprijin textual în pasajul biblic în care nefericitului patriarh i se atribuie culoarea neagră, tipică melancolicilor (*mélas* = negru, *kholé* = bilă, umoare):

> „Am umblat înnegrit la față, dar nu de soare...
> Pielea s-a făcut pe mine neagră și oasele mele sunt
> arse de friguri."[3]

---

[1] E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, Princeton University Press, Princeton, 1948, pp. 156 și urm. *Altarul Jabach* (1503–1504) a fost obiectul mai multor ipoteze de reconstituire. Din el făceau parte, cu siguranță, *Iov și nevasta lui* de la Städelsches Kunstinstitut din Frankfurt, *Doi muzicanți* de la Wallraf-Richartz Museum din Köln, sfinții *Iosif, Ioachim, Simon și Lazăr* de la Alte Pinakothek din München și — poate — *Adorația magilor* de la Uffizi din Florența.

[2] *Cf.* E. Panofsky, *op. cit.*, p. 93.

[3] Iov, 30, 28–30.

Dar, în același timp, Iov devine și patron al muzicanților.[1] Aici textul biblic, invocat de obicei, este ceva mai ambiguu. În Cartea lui Iov muzica este invocată de două ori. O dată în continuarea pasajului mai sus citat:

„Astfel harfa mea a ajuns instrument al tânguirii
și flautul meu glasul bocitoarelor."[2]

Și altă dată, într-un context depreciativ care, în sine, nu ar putea explica adoptarea lui Iov ca patron al muzicanților:

„Iar acum am ajuns de batjocură pentru cei
mai tineri ca mine
și pe ai căror părinți îi prețuiam prea puțin
ca să-i pun alături de câinii
turmelor mele...
Neam de ticăloși, neam de oameni fără nume,
ei erau gunoaiele pe care le arunci din țară.
Și azi, iată că sunt cântecul lor, am ajuns de basmul lor.
Le e groază de mine, s-au depărtat de mine
și pentru obrazul meu
nu au făcut economie cu scuipatul lor."[3]

Cumularea temperamentului melancolic cu muzica (și cu arta, în general)[4] sub semnul lui Iov este însă o realitate istorică, deja vie în Evul Mediu târziu. Al doilea voleu al *Altarului Jabach* (il. 47) înfățișează astfel doi menestreli peregrini pe temeiul unei tradiții care depindea de interpretarea mai mult sau mai puțin exactă a textului biblic și, probabil, mai ales de teatrul de epocă. Muzica devine un paliativ al melancoliei.[5] Tradiția figurativă a acestui motiv

---

[1] *Cf.* L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. II, *Iconographie de la Bible*, I, *Ancien Testament*, P.U.F., Paris, 1956, p. 312.

[2] Iov, 30, 31.

[3] Iov, 30, 1–10.

[4] *Cf.* G. Bandmann, *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien*, Westdeutscher Verlag, Köln Opladen, 1960, pp. 54 și urm.

[5] *Cf.* E. Panofsky, *op. cit.*, p. 94 (cu exemple din arta plastică în care apar alături Iov–Muzicanți).

era însă extrem de bogată și îl precedă cu mult pe Dürer. O găsim, de pildă, încă din Evul Mediu timpuriu ca ilustrație la Psalmul 41 (42), versetul 6, 12: „Pentru ce ești mâhnit, suflete al meu, și pentru ce mă tulburi?“ (il. 45).[1]

Iov ca patron al muzicanților va găsi un teren propice mai ales în nordul Europei. Retablul comandat lui Rubens în 1612 de confreria muzicanților din Bruxelles („Ghilda Sfântului Iov“) reprezintă cea mai clară dovadă a supraviețuirii acestei tradiții în veacul al XVII-lea.

Destinul lui Iov și cel al „artistului“ capătă astfel o temelie comună, care poate fi indicată în comuna excludere „din rândul lumii“.

O coroborare cu interpretarea textului medieval a dus probabil la o fiziologie comună a „exclușilor“ (Iov, din cauza plăgilor sale și destinului nefast care plutea asupra-i; artistul exclus și condamnat la rătăcire perpetuă asemenea „nebunului“ și „infirmului“[2]), așa cum apare deja în satira socială a lui Bosch sau a lui Bruegel.

Acest lung *excursus*, prilejuit de originile *Melancoliei* düreriene, poate arunca o nouă lumină asupra temeiurilor morale și simbolice ale operei lui Georges de La Tour.

Figura lui Iov apare în tot dramatismul ei în tabloul de la Épinal (il. 48).[3] Ceea ce însă nu a fost luat în considerație,

---

[1] *Cf.* R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nelson, Londra, 1964, pp. 287 și urm.; A. Chastel, *Fables, Formes, Figures*, vol. I, Flammarion, Paris, 1978, pp. 15, 133 și urm.; G. Bandmann, *op. cit.*, pp. 21 și urm., consacră pagini deosebit de pertinente atât ilustrației din *Psaltirea de la Stuttgart* la Psalmul 41 (42), cât și temei melancoliei lui Iov, arătând interferențele existente cu exegeza filozofică a lui Augustin și Boethius.

[2] *Cf.* M. Bonicatti, *Studi sull'Umanesimo. Secoli XIV–XVI*, Florența, 1969, pp. 230 și urm.

[3] *Cf.* J. Lafond, „Le Tableau de Georges de La Tour au Musée d'Épinal, « Saint Pierre délivré » ou « Job et sa femme » ?“, în *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1935, pp. 11–13; W. Weisbach, „L'Histoire de Job dans les arts. À propos du tableau de

până în prezent, cu suficientă atenție este faptul că la Georges de La Tour, ca și la Dürer, Iov pare că se înscrie în aceeași sferă a preocupărilor pilduitoare cu figurile muzicanților. S-a presupus că tabloul de la Épinal ar fi constituit voleul unui altar care azi s-a pierdut.[1] Dacă ipoteza este valabilă, atunci este foarte probabil că pandantul acestui unic voleu păstrat să fi fost ocupat de scena tradițională a muzicanților, atât de familiară lui La Tour încă din anii tinereții (il. 50, 49). Acesta ar fi semnul (incert, dar posibil) al unei originare apropieri operate de La Tour între „melancolie" și „artă", apropiere sprijinită pe puterea unei tradiții care la Dürer își dăduse roadele figurative cele mai reprezentative. Fapt cert însă, la Georges de La Tour asistăm la amplificarea noțiunii de *pătimire*, existentă nu numai la Iov, ci și la muzicanții din operele de tinerețe. Iov și bătrânii menestreli ai lui La Tour sunt deopotrivă *exempla patiens*, „exemple ale pătimirii".[2]

Dürer era exponentul unei tradiții care teoretizase, încă din Antichitate, *humor melancholicus* ca atribut al creatorului[3],

---

Georges de La Tour au Musée d'Épinal", în *Gazette des Beaux-Arts*, 1936, pp. 102–112; F.-G. Pariset, *op. cit.*, pp. 194–200.

[1] W. Weisbach, *op. cit.*, pp. 111–112.

[2] În mod ciudat, W. Weisbach, cel care a identificat pentru prima oară în tabloul de la Épinal episodul lui „Iov batjocorit de femeia lui", nu dă importanță temei muzicanților în opera lui La Tour. Singura observație la obiect, în acest sens, ni se pare a fi cea a lui F.-G. Pariset, *op. cit.*, p. 195 (trecută din păcate mai întotdeauna cu vederea, astfel încât Catalogul expoziției din 1972 nici nu o menționează). Pariset sugerează că altarul din care ar fi făcut parte tabloul de la Épinal ar fi putut fi comandat de o confrerie de muzicanți, asemenea celui al lui Rubens din 1612: „Este posibil ca tabloul loren să provină dintr-o comandă similară. Iată ceea ce ne face să ne întrebăm de ce se lega el. Acest panou este mai degrabă un voleu decât partea centrală a unui poliptic. Celelalte părți erau ele oare consacrate lui Iov, muzicanților, ori vreunui alt « pătimitor », asemenea sfântului Lazăr, ori, celui mai mare dintre toți, lui Cristos, care, în acest caz, ar fi fost reprezentat în panoul central?"

[3] Aristotel, *Problemata Physica*, XXX, I. Marsilio Ficino, în secolul al XV-lea, și Romano Alberti în secolul al XVI-lea, vor prelua

pentru ca în neoplatonismul renascentist să se producă o adevărată exaltare a melancoliei și, implicit, a temperamentului saturnin, prin pana lui Ficino.[1]

La Georges de La Tour însă interpretarea estetică a melancoliei ar putea părea, cel puțin pentru moment, tradusă într-un registru al problematicii strict religioase. Persistă, e drept, o legătură ascunsă între destinul lui Iov și cel al cântăreților. Dar, ca pentru întregul secol al XVII-lea, Iov este în primul rând un exemplu al tăriei credinței și, poate abia prin reflex, patron al melancolicilor și artiștilor.

De altfel *Iconologia* lui Ripa, carte fundamentală pentru înțelegerea artei posttridentine, parte a urmări un alt filon al reprezentării Melancoliei, întru câtva diferit de paradigma lui Dürer. Melancolia apare în cartea lui Ripa de două ori: o dată *sub vocem Complessioni* (*Malenconico per la Terra*), unde apare personificată de un bărbat cu piciorul „deasupra unei figuri pătrate ori cubice", având într-o mână o carte și în cealaltă o pungă legată la gură, pe cap o pasăre, iar gura legată.[2] Și a doua oară *sub vocem Malinconia*, unde se mai poate detecta ceva din tradiția dürereană: „O femeie bătrână, tristă și îndurerată, acoperită cu veșminte urâte, fără nici o podoabă. Ea stă așezată pe o piatră, cu coatele pe genunchi și cu amândouă mâinile sub bărbie."[3]

În opera lui La Tour aceste embleme nu vor trece *tale quale*. Totuși, anumite conotații simbolice ni se arată a fi într-o legătură sigură cu tradiția ilustrată de Ripa. Libertatea de combinare și încifrare a atributelor simbolice pare însă a acționa foarte puternic și în acest caz.

În ceea ce privește *Melancolia* lui Ripa, ea ne apare ca o posibilă indicație iconografică în cazul bătrânei din extrema

---

observațiile lui Aristotel („Mai toți artiștii și înțelepții au fost melancolici").

[1] *Cf.* R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, pp. 255 și urm.

[2] C. Ripa, *op. cit.*, pp. 79–80 și gravura relativă.

[3] *Ibidem*, p. 303.

stângă din *Gâlceava muzicanților* de la Malibu (il. 54, 56) și din copia de la Chambéry. Acest misterios martor al destinului mizer al cântăreților este într-adevăr o „femeie bătrână, tristă și îndurerată". Ea ține „amândouă mâinile sub bărbie". Dacă dorim să integrăm personajul într-o serie mai largă a reprezentărilor figurate, trebuie să ne adresăm *Bătrânei* (*La Vecchia*) lui Giorgione (il. 55) sau *Parcelor* lui Salviati.[1] *La Vecchia* a lui Giorgione[2] este în mod declarat o emblemă a Timpului care se scurge (*Col Tempo!*), a mizeriei și decăderii cauzate de scurgerea timpului. O asemenea meditație nu pare a fi străină de universul lui La Tour, iar în acest sens personificarea posibilă a Melancoliei în *La Rixe* (*Gâlceava muzicanților*) se leagă indubitabil de seria Heraclit–Democrit, atât de bogată în tot secolul al XVII-lea.

Legătura *La Vecchia-Melancolia* (în varianta Ripa)–*Heraclit* pare a ieși confirmată prin apelul la culegerea de embleme îngrijită de Jean Baudoin (1638–1639). În acest caz, *La Rixe* ar deveni o variantă a temei *De la vie humaine* („despre viața omului"), în care personajele-cheie sunt *l'homme qui pleure* („omul care plânge") (Heraclit) și *l'homme qui rit* („omul care râde") (Democrit)[3]:

> „Condiția vieții omenești îi apărea atât filozofului Heraclit, cât și lui Democrit, atât de demnă de milă și atât de ridicolă, încât, de fiecare dată când se gândeau la ea, primul nu înceta să plângă, iar al doilea să râdă. Mi-ar fi nespus de greu, mărturisesc, să vă spun care dintre ei avea mai multă dreptate (...).
>
> Când privim condiția vieții omenești, scurta ei durată și condiția celor mai mulți dintre muritori care nu se îndreaptă nici prin slăbiciunea vârstei înaintate, nici

---

[1] *Cf.* acum A. Blunt, *op. cit.*, p. 525.

[2] *Cf.* E. Panofsky, *Problems in Titian...*, *op. cit.*, pp. 88 și urm.

[3] J. Baudoin, *Recueil d'emblèmes divers. Avec des discours moraux, philosophiques et politiques, tirez de divers autheurs, anciens & modernes*, vol. II, Paris, 1639, pp. 361–367.

prin mizeria semenilor lor[1], avem atunci toate motivele să exclamăm alături de un vechi Poet Liric:

Ce schimbători sunt oamenii!
Și câte nu face Timpul,
Care răstoarnă și distruge imperii!
Părinții noștri au fost păcătoși
Mai mult chiar decât străbunii lor,
Iar noi îi întrecem pe toți."

Zădărnicia vieții și meditația asupra timpului, așa cum reies din emblema lui Baudoin și din lucrarea lui La Tour, fac posibile o legătură cu substratul ideatic al *Bătrânei* lui Giorgione, care, de data aceasta, prin inscripția adiacentă (COL TEMPO) ne introduce în mod clar în ambianța „vanităților".

Întorcându-ne la *Melancolia-Heraclit* a lui Georges de La Tour, din tabloul de la Malibu, se pot constata însă și diferențe față de tradiția emblematică, și în primul rând față de textul lui Ripa. Figura lui La Tour (il. 54, 56) nu stă jos și nu are coatele pe genunchi[2], atitudine specifică lui Iov de la Épinal și, parțial, cântăreților la vielă (il. 50, 49). În cazul cântărețului de la Nantes (și al variantelor sale de la Remiremont sau Troyes), personajul nu numai că șade pe o piatră, conform indicațiilor lui Ripa, dar ține și piciorul pe o piatră cubică, urmând textul *Iconologiei* cu privire la *Melanconico per la Terra* și ilustrația adiacentă din ediția 1603. Explicația lui Ripa apare însă *sub vocem Malinconia*: „Piatra pe care șade melancolicul vrea să arate că acesta este dur și sterp

[1] În acest punct se poate remarca faptul că emblema lui Baudoin este concordantă cu morala înscrisă pe una dintre gravurile lui Bellange (*Mendicus mendico invidet* — „cerșetorul tot pe cerșetor îl invidiază"), gravură care — după cum s-a presupus — îi era probabil bine cunoscută lui La Tour.

[2] Copacul sau creanga desfrunzită care apare la Ripa ca atribut al Melancoliei este posibil să se fi redus aici la toiagul din mâinile bătrânei.

atât în vorbă, cât și în lucrurile pe care le face, asemenea pietrei, din care iarba nu poate crește și care nu lasă nici pământul de dedesubt să rodească. Dar deși iarna este anotimpul neroditor al acțiunilor Politice, Primăvara va scoate la iveală că melancolicii sunt înțelepți, cu experiență și cu judecată înaltă."[1]

Poezia medievală apelase deseori la acest motiv al răcelii și sterilității pietrei[2]: Petrarca[3] („Și piatră moartă sunt în piatră vie/ ce varsă lacrimi, cugetă și scrie") sau Walther von der Vogelweide[4], într-un bine cunoscut poem ale cărui prime versuri ar putea forma didascalia *Cântărețului la vielă* de la Nantes:

„Șezui pe o piatră, gânditor,
punând picior peste picior.
Deasupra cotu-mi rezemai,
Și-apoi în mână mi-apucai
bărbia și-un obraz. Și-am stat
așa-ndelung și-am rumegat
cum oare-i de trăit pe lume?..."

Piatra cubică apare nu numai în *Iov* sau în *Cântărețul* de la Nantes, ci și — ca un fel de *memento* — în *Cântărețul la vielă* de la Bergues (il. 50). Acest motiv-cheie arată că Georges de La Tour nu se inspira doar din gravurile lui Callot și Bellange, dar era integrat unui curent al meditațiilor saturniene, într-un mod mult mai complex decât se putea bănui până acum. Dacă vom avea în vedere acest lucru, alte amănunte, aparent ocazionale, cum ar fi de pildă câinele din *Cântărețul la vielă* de la Bergues (il. 53), își vor căpăta adevărata semnificație. Câinele, în cazul nostru, este tipicul

---

[1] *Cf.* Ripa, *op. cit.*, p. 303.

[2] *Cf.* A. Chastel, *op. cit.*, pp. 151 și urm.

[3] *Canzoniere*, XXXIX, trad. rom. de Eta Boeriu.

[4] *Gedichte und Sprüche in Auswahl*, Leipzig, f. a., p. 35. Citățm din versiunea lui T. Boșca, *Poezia trubadurilor...*, Dacia, Cluj, 1980, p. 207.

atribut al melancolicilor, al saturnienilor, iar sfera de concretizare a acestui simbol va cuprinde o arie extrem de vastă: din Țările de Jos (Bosch, *Tripticul Tentațiilor* de la Lisabona, il. 51) până în Germania (Dürer, *Melancolia I*, il. 52, 57) și Italia (Parmigianino, Pontormo).[1]

Dacă în Renaștere „artistul melancolic" era învestit cu măreția unui ideal existențial, în secolul al XVII-lea „modelul uman" cel mai pertinent va fi impus de prescripțiile Contrareformei ca sălășluind în sfera sacrului. Nu întâmplător în tradiția populară patriarhul Iov devine „Sfântul Iov". Iar valoarea de model pe care o capătă destinul său pătrunde în straturile cele mai diverse ale societății. În ambianța din imediata apropiere a lui Georges de La Tour, un Alphonse de Rambervillers, a cărui importanță în formarea gândirii pictorului a fost pusă pe drept cuvânt în lumină[2], ilustrează în modul cel mai elocvent devierea modelului melancolicului spre modelul conștiinței dominate de dileme devoționale:

> „Dăruie-mi, o, Doamne, mânia cea mai cruntă,
> Iar eu, ca singur liman, privi-voi crucea,
> Ferindu-mi cugetul de neagra disperare,
> Iar dacă Vei vrea, Doamne, să-ți dai osteneala,
> Făcându-mă să-ndur ale lui Iov chinuri,
> Îndură-Te în a mă preschimba cu totul în Iov
> pătimitorul."[3]

Devine acum explicabil procesul prin care emblematizarea melancoliei, care se săvârșise la Dürer în excogitarea capodoperei ermetice *Melancolia I*, se va săvârși la Georges

---

[1] *Cf.* R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, pp. 322 și urm.; A. Chastel, *op. cit.*, pp. 133 și urm.; M. Fagiolo dell'Arco, *Parmigianino. Un saggio sull'ermetismo del Cinquecento*, Bulzoni, Roma, 1970, p. 104.

[2] *Cf.* F.-G. Pariset, *op. cit.*, pp. 28–31.

[3] Alphonse de Rambervillers, *Les Dévots élancements du poète chrestien*, ediția a IV-a, Paris, 1617, p. 107.

de La Tour în elaborarea seriei celei mai bogate din creația sa, cea a penitenței Magdalenei.

3. *Magdalena, Thaïs* și lumânarea

Pentru cunoscătorii secolului al XVII-lea, „Magdalena este marea sfântă a epocii"[1]. Pictura încearcă să răspundă acestei pasiuni subite a spiritului catolic: numai la Nancy — regiunea lui La Tour — inventariile ne-au păstrat între anii 1636–1684[2] mărturia a șaizeci și două de reprezentări ale Magdalenei. A doua jumătate a veacului va asista la triumful modei portretului *en Madeleine*, care se prelungește până în secolul următor.[3] Dar pentru început, La Tour este singurul care-și înscrie în mod constant seria Magdalenelor în tipologia consacrată a Melancoliei.[4]

---

[1] J. Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, ediția a IV-a, J. Corti, Paris, 1963, p. 47.

[2] *Cf.* F.-G. Pariset, *op. cit.*, p. 377, n. 2. Pentru tipologia Magdalenelor lui La Tour și înlănțuirea în timp a variantelor, vezi J. Thuillier, „Georges de La Tour: un an après", în *Revue de l'Art*, 1973, nr. 20, pp. 92–100 și F.-G. Pariset, „Georges de La Tour: études nouvelles, documents inédits", în *Le Pays Lorrain*, 1976, nr. 3, pp. 135 și urm.; Hélène Adhémar, „La Tour et les couvents lorrains", în *Gazette des Beaux-Arts*, LXXX, 1972, nr. 1245, pp. 218–222, a studiat importanța cultului Magdalenei în ambianța lorenă a lui Georges de La Tour.

[3] *Cf.* Françoise Bardon, „Le Thème de la Madeleine pénitente au XVII-e siècle en France", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXI, 1968, pp. 274–306 (aici p. 302).

[4] Françoise Bardon, *op. cit.*, consideră că „tema Magdalenei penitente nu se înscrie într-un curent al pietismului popular", lucru, desigur, discutabil. Autoarea, în mod ciudat, nu ia în considerație tipologia atât de specifică a Magdalenelor lui La Tour, concentrându-se cu precădere asupra filonului care va duce, prin cumularea „Magdalenei clasice" cu „Magdalena barocă", la sinteza operată de Le Brun, la *Magdaleine louis-quatorzième* (p. 279). Fapt și mai straniu, pe care autoarea nu-l remarcă, este că, odată cu moda portretului *en Madeleine*, se poate observa tocmai triumful tipului Magdalena-Melancolia, tradus, e drept, într-o ambianță pastorală (*cf.* p. 302 și fig. 77 b, c, d, f).

Legătura Iov–*Melancolia I* (la Dürer) și *Iov–Magdalena* (la Georges de La Tour) este aproape simbolică pentru modalitatea radical diferită în care conținutul simbolic al imaginilor se inserează culturii renascentiste și celei seicentiste. Cei care s-au aplecat cu atenție asupra temei „melancoliei" și asupra capodoperei düreriene[1] au observat cu justețe translația de semnificații care se săvârșește în secolul al XVII-lea. S-a observat astfel că gravura lui Dürer va deveni acum suportul unor personificări diferite: *Contemplatio*, *Meditatio*, *Poenitentia*... Tema „vanității", atât de îndrăgită de veacul al XVII-lea, se va adresa și ea prototipului düreriian. Dacă ne vom îndrepta din nou atenția către *Iconologia* lui Ripa[2], vom observa că tema melancoliei apare deja codificată în personificarea Penitenței: „Femeie ostenită, cu obrazul slab; cu veșminte melancolice și sărăcăcioase." Ediția franceză a lui Baudoin este aici și mai precisă: *Femme extrémement maigre, mélancolique & fort mal vestue...*[3] („Femeie foarte slabă, melancolică și îmbrăcată foarte prost...")

Pentru a înțelege însă mai bine punctele de contact ale paralelismului Melancolie–Penitență trebuie să ne adresăm ambianței imediate din care Georges de La Tour se inspiră. Aceasta este pictura lui Caravaggio și cea a caravaggiștilor italieni ori nordici. Noutatea *Magdalenei* lui Caravaggio (il. 63) nu a scăpat contemporanilor: ea era urmarea tipică a „metodei realiste". Artistul reprezintă o fată din popor pe care „o înfățișă ca pe Magdalena" (*la finse per Maddalena*)[4]. El elaborează tipul de o mare simplitate al Magdalenei în

---

[1] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 375, n. 7.

[2] *Op. cit.*, p. 389.

[3] *Iconologie ou la science des emblèmes devises &... enrichie & augmentée d'un grand nombre de figures avec des moralités tirées la pluspart de Cesar Ripa par J. B. <Jean Baudoin> de l'Académie Française*, vol. I, Amsterdam, 1698, p. 185.

[4] *Cf.* Ilaria Toesca, „Observations on Caravaggio's Repentant Magdalene", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIV, 1951.

interior, cu un minimum de recuzită, în atitudine de adâncă reculegere. În pânza lui Caravaggio nu se pot discerne contaminări precise cu tipologia dürereană, dar — așa cum s-a observat[1] — există un precedent imediat al penitenței caravaggești, în care simplitatea interiorului se îmbină cu atitudinea consacrată a „melancoliei": acesta este desenul (și gravura relativă) a lui Parmigianino înfățișând-o pe *Sfânta Thaïs* (il. 60). Pentru prima oară, pe cât se pare, atitudinea melancolică este atribuită unei curtezane penitente (*meretrix paenitens*). Thaïs, într-adevăr, era o concretizare a convertirii „Amorului profan" în „Amor sacru", care în veacul al XVI-lea pare că precedă constituirea tipologiei Magdalenei. Celebra curtezană din Alexandria fusese convertită de către Sfântul Pafnutie (Paphnutius), renunțând la toate bunurile lumești pe care le aruncă în foc. Nu este un amănunt lipsit de importanță acest *bruciamento delle vanità*[2]: el va trece în istoria intimă a Magdalenei. Lepădarea de *vanitas* ca *ardere* devine la Georges de La Tour un motiv fundamental.

Gravura lui Parmigianino reprezintă unul dintre inelele de legătură cele mai importante. Ea face trecerea de la *Melancolia I* a lui Dürer la tipologia curtezanei convertite.[3] Cheia acestei translații stă probabil în concepția despre convertire-preschimbare-ardere care este scoasă din atmosfera speculației alchimice (Dürer) și integrată în noțiunea de „preschimbare", în cadrul unei intime *metanoia*: penitența. Artistul-Alchimist al lui Dürer se afla în transa aceluiași

---

[1] *Ibidem.*

[2] *Cf.* L. Réau, *op. cit.*, vol. III, *Iconographie des Saints*, p. 1248.

[3] M. Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*, p. 30, scrie despre această lucrare: „Nu este vorba decât despre o reprezentare a Melancoliei, și nu reușesc să văd ce legătură poate avea aici « Sfânta Thaïs », în afară de faptul că aceasta este una dintre diferitele protectoare ale târfelor (lucru care ne trimite, firesc, la Magdalena lui Caravaggio)." Ca atare, autorul preferă titlul de *Melancolia*. Legătura Sfânta Thaïs–Melancolia îl intrigă pe drept cuvânt pe Fagiolo, chiar dacă tocmai contextul cercetării sale (speculație ermetico-alchimică) ar fi trebuit să-l ducă la dezlegarea enigmei.

proces de „individuare“[1] în care se găsește sfânta Thaïs-Magdalena.

În acest punct trebuie să ne adresăm și unei alte serii tipologice, care derivă la rândul ei din *Melancolia I* a lui Dürer, și anume celei deschise de gravura (il. 62) și textul din *I Marmi...* ale lui Doni (Veneția, 1549, 1552). Reprezentarea acestei „fete cuprinsă de Melancolie, singură, părăsită, mâhnită și chinuită“ se află în strânsă legătură cu tema morții:

„Ce pedeapsă știm mai mare
Decât Moartea?
Iată, a mea o-ntrece,
Și-ntrece soarta cea mai crudă.
Nimic nu o oprește
Și zi de zi-i mai mare:
Trăiesc, și zilnic mă gândesc la moarte.
Mai mare mucenic e-acela
Ce-n chin trăiește, și de murit nu poate.“[2]

Abordarea lui Doni ne demonstrează un fapt deosebit de important. Dacă la Parmigianino asistăm la prima paralelă sigură între Melancolie și Convertire, la Doni, în descrierea personificării Sculpturii, amintită mai sus, asistăm la preluarea tradiției düreriene cu privire la atitudinea melancolică ca atitudine tipic „artistică“. De altfel, se știe că Doni poseda un exemplar din gravura dürerianã, de care era deosebit de mândru.[3] Tot la Doni apare cu claritate suprapunerea temei „melancoliei artistului“ cu tema „meditației asupra morții“. În *Iconologia* lui Ripa[4], emblema *Meditatione della Morte*

---

[1] *Cf.* C.G. Jung, *Psychologie et Alchimie*, Buchet-Chastel, Paris, 1970, passim.

[2] A.F. Doni, *I Marmi*, vol. II, Veneția, 1552, p. 87.

[3] *Cf.* J. Schlosser-Magnino, *La Letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, La Nuova Italia, Florența, 1964, p. 246.

[4] *Op. cit.*, p. 310. Este demn de remarcat că indicații privitoare la translația Melancoliei către tema „meditației asupra morții“ se pot

pare a descinde direct din această tradiție: „Femeie cu veșmintele lugubre și în dezordine, sprijinită cu brațul de un mormânt, cu ochii ațintiți la un cap de mort care se află pe amintitul mormânt. La picioarele ei se află o oiță cu capul ridicat, care ține în gură un smoc de iarbă pe care-l rumegă."

Acest filon derivat al „meditației asupra morții" ajunge fără îndoială până la Georges de La Tour. Încă de la începutul secolului el dăduse naștere unui tip mixt care face trecerea vădită de la tema Melancoliei — ca Meditație asupra Morții — la tema Magdalenei. Acest tip este reprezentat în mod major de opera lui Domenico Feti (il. 71) (în multiple variante), cu un titlu care a oscilat de-a lungul secolelor între *Melancolia* și *Magdalena*.[1]

Trebuie să remarcăm totuși că opera lui Feti nu concordă perfect cu descrierea lui Ripa. Câteva elemente de recuzită accentuează atmosfera saturniană: câinele (înlocuind oaia preconizată de Ripa), astrolabul. Statuia (reprezentând *Torsul din Belvedere*) se ratașează temei lui „Saturn (Timpul) corupând Frumusețea".

Dar este indubitabil faptul că încă din veacul al XVI-lea Melancolia devenise prototip al curtezanei convertite. *Thaïs* a lui Parmigianino nu este singurul exemplu posibil. În opera lui Barocci, Magdalena (il. 61) se înscrie în seria *Melancolia I–Thaïs*–Melancolia lui Doni. *Cristos apărând în fața Sfintei Magdalena* (1590), în varianta ei de la Alte Pinakothek din München și în cea de la Uffizi din Florența, preia tipul Melancoliei atribuindu-l, poate pentru prima oară în mod

---

observa încă de la Dürer (*Sf. Ieronim* de la Lisabona și, mai ales, desenul L. 175 de la Kupferstichkabinett din Berlin). Pe această linie se pot înscrie reprezentări ale Sfântului Ieronim, tipice pentru secolul al XVII-lea, ca de pildă lucrarea lui Aertgen van Leyden de la Rijksmuseum din Amsterdam, în care sfântul Ieronim apare în poziția tipică a „melancolicului", fiind înconjurat de atributele întâlnite în Magdalenele lui La Tour (craniu, lumânare, carte, oglindă).

[1] *Cf.* R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, pp. 388 și urm.

vădit, Magdalenei.[1] Desigur, libertatea de interpretare a lui Barocci se face pe deplin simțită în modul de redare, atât de spontan, al mișcării. *La main à la maisselle* poate părea de aceea un accident în acest caz, mai ales că pumnul nu este strâns, ca în codificările obișnuite ale Melancoliei. Desenele pregătitoare arată clar că Barocci a pornit de la o variantă cu pumnul strâns[2], căreia îi va aduce însă în final o interpretare liberă.

Noutatea Magdalenei lui Barocci nu a rămas neobservată. Bellori[3], trecând în revistă lucrările artistului, va vorbi despre „Isus arătându-se Magdalenei care, cu un aer mâhnit, stă cu mâna la obraz".

La Dürer, recuzita sublimării materiei se concentra asupra *athanor*-ului din fundal. La Georges de La Tour simbolul arderii, al „alchimiei spirituale", va fi lumânarea. Trecerea de la ambianța ermetică la cea devoțională este acum pe deplin săvârșită.[4]

Lumânarea nu este decât concretizarea simbolică a transformării Amorului Profan în Amor Sacru. Arderea se petrece în trupul și spiritul penitentei. Magdalena, amintim cuvintele lui Pierre de Bérulle[5], „se consumă necontenit, asemenea

---

[1] *Cf. Mostra di Federico Barocci* (Urbino, 1535–1612), *Catalogo critico a cura di A. Emiliani con un repertorio dei disegni di Giovanna Gaeta Bertelà, Bologna, Museo Civico, 14 settembre–16 novembre 1975*, Bologna, 1975, n. 167, 170.

[2] *Ibidem*, n. 169.

[3] C.P. Bellori, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni*, traducere de Oana Busuioceanu, Meridiane, București, 1975, p. 242.

[4] Introducerea lumânării în contextul tradițional al Melancoliei düreriene apare în gravura lui C. Bloemaert (după A. Bloemaert) cu titlul *Melancolia*. În același timp, trebuie reamintit că încă de la sfârșitul secolului al XVI-lea (Sustris, Hollar) se elaborează tipul Magdalenei „nocturne" cu lumină artificială. *Cf.* F.-G. Pariset, *Georges de La Tour*, pp. 152–153 și pl. II, 2.

[5] *Op. cit.*, p. 145.

unui nou Pheonix, în flăcările unei iubiri puternice, divine, cereşti". Paralela dintre Magdalena şi flacără apare constant în textele Contrareformei:

„Simt cum se aprinde
O văpaie
În sufletul meu.
Focul îmi curge prin oase
Iar flacăra lui
Îmi supune la chinuri ne-ntrerupte
Sufletul."[1]

În artele figurative se instaurează o tradiţie similară. În versiunea franceză a *Iconologiei* lui Ripa[2], *La Repentance* are ca atribut „inima cuprinsă de flăcări", pe care o ţine în mâna stângă. În cartea lui Ripa însă, lumânarea sau torţa apar în mai multe rânduri: ca atribute ale Credinţei, Religiei, dar şi ale Ştiinţei şi Cunoaşterii:

Religia: „Femeie acoperită de un văl subţire. În mâna dreaptă ţine o Carte şi o Cruce, iar în stânga o flacără (...). Flacăra semnifică devotamentul cugetului nostru, curat şi sincer, care tinde către Dumnezeu, lucru propriu Religiei."[3]

Credinţa catolică: „Femeie învesmântată în alb (...). În mâna dreaptă ţine o lumânare aprinsă, aşezată deasupra unei inimi, iar în mâna stângă tablele legii celei vechi împreună cu o carte deschisă."[4]

Ştiinţa: „O tânără într-o noapte întunecată, învesmântată în albastru. În mâna dreaptă ţine un opaiţ cu ulei aprins, iar în mâna stângă o Carte (...). Opaiţul aprins este lumina intelectului care, prin grija deosebită a lui Dumnezeu, arde în sufletul nostru fără să se consume ori să se micşoreze."[5]

---

[1] *Cantiques spirituels de l'Amour Divin pour l'Instruction et la Consolation des Ames dévotés. Composez par un Père de la Compagnie de Jésus*, Paris, 1664, pars II, cantique II.

[2] *Iconologie ou la science des emblèmes...*, *op. cit.*, p. 221.

[3] C. Ripa, *op. cit.*, p. 430.

[4] *Ibid.*, p. 51.

[5] *Ibidem*, p. 441.

Cunoașterea: „Femeie așezată care ține în mână o torță aprinsă, iar alături de ea o carte deschisă. Torța aprinsă arată că ochii noștri trupești au nevoie de lumină pentru a vedea, așa cum ochiul nostru interior, care este intelectul, de instrumentul extrinsec al simțurilor și, în mod deosebit, al văzului."[1]

Din toate aceste exemple ne putem da seama că atributul lumânării, al torței sau al lămpii apare mai întotdeauna îngemănat cu cel al cărții. Flacăra acoperă o zonă simbolică precisă, dar extrem de largă. Ea se referă la iluminarea prin credință și știință. Cunoașterea și Credința par a interveni astfel în miezul meditației lui La Tour, alături de sensul deja amintit al pocăinței și „arderii vanităților".

Lumânarea lui La Tour este desigur prilejul unei înalte exploatări a științei clarobscurului[2], dar ea este în același timp o necesitate cu o înaltă valoare simbolică.

Poezia franceză din prima jumătate a secolului al XVII-lea avea o adevărată pasiune pentru motivul flăcării[3], operând variațiuni ale temei care concordă de multe ori cu simbolistica lui La Tour. Deja pentru Blaise de Vigenère[4] lumina — puritatea în stadiul cel mai înalt — este produsă de consumarea materiei vulgare. Tocmai materia, prin reducere la neant, dă naștere luminii.[5] Pentru P. Mathieu, viața însăși este comparabilă cu o flacără:

---

[1] *Ibidem*, p. 71.

[2] Motivul figurativ al lumânării era preferat încă din secolul al XV-lea de către artiștii din Țările de Jos. Originea sa se leagă (lucru adesea trecut cu vederea, dar pus în lumină deja de către E. Mâle, *L'Art réligieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, ediția a II-a, Paris, 1922, p. 76) de recuzita misterelor medievale, unde Sfântul Iosif apărea aproape întotdeauna cu o lumânare în mână. Astfel, motivul va trece în pictura primitivilor flamanzi și olandezi și astfel se va regăsi și la La Tour (vezi *Sfântul Iosif tâmplar*, *Sfântul Iosif și îngerul*), reactivat însă de voga pe care motivul o capătă în ambianța caravaggescă.

[3] *Cf.* J. Rousset, *op. cit.*, p. 125.

[4] Blaise de Vigenère, *Traité du feu et du sel*, Paris, 1628, passim.

[5] *Cf.* și G. Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, P.U.F., Paris, 1966, p. 30.

„Viața e o lumânare, un suspin al aerului,
O face să se topească, să curgă, o distruge..."[1]

Georges de La Tour reușește să surprindă, în seria Magdalenelor, atmosfera unei meditații solitare, concentrate și esențiale: „Orice visător în fața unei flăcări" — s-a spus[2] — „se află într-o stare de visare primară". Eliminarea obiectelor superflue coincide cu concentrarea gândului asupra acestei realități esențiale. Crucifixul, flagelul, cărțile (*Magdalena Terff*) (il. 44), podoabele (*Magdalena Wrightsman*) (il. 68) sunt toate accesorii dictate de o necesitate simbolică. „Cel ce veghează în fața unei flăcări nu mai citește. El se gândește la viață. Se gândește la moarte... Flacăra este naștere ușoară și moarte ușoară. Viața și moartea pot fi aici cu ușurință juxtapuse. Viața și moartea sunt, în această imagine, contrarii perfecte. Jocul de gânduri al filozofului, purtat în dialectica ființei și a neantului pe un ton de simplă logică, devine, în fața lumânării care se naște și moare, concret, în modul cel mai dramatic."[3]

În fața lumânării, Magdalena „melancolizează" (*melancolise*). Verbalizarea substantivului *melancolie* funcționa deja în acel Ev Mediu târziu, când devenise sinonim cu „a gândi profund", „a reflecta la lucruri serioase"[4].

Magdalenele lui La Tour nu sunt simple ilustrații ale temei penitenței. Dacă Dürer își găsea întemeierea doctrinală a *Melancoliei I* în gândirea lui Marsilio Ficino, translația produsă de secolul al XVII-lea poate fi considerată o translație conformă spiritului lui Pascal. Lumânarea este simbolul cunoașterii, al credinței, al arderii vanității lumești. Ea ne deschide calea către întrebarea fundamentală a lui

---

[1] P. Mathieu, *Tablettes (Quatrains) de la Vie et de la Mort*, Paris, 1610. Iar în culegerea de embleme a lui J. Baudoin, flacăra în fața oglinzii este ilustrarea temei *Que l'esclat du monde n'est que fumée*.

[2] G. Bachelard, *op. cit.*, *loc. cit.*

[3] Bachelard, *op. cit.*, *loc. cit.*

[4] *Cf.* J. Huizinga, *Amurgul Evului Mediu*, trad. rom. de H.R. Radian, Univers, București, 1970, p. 51.

Pascal[1]: *Qu-est-ce que l'homme dans l'infini?* („Ce este omul în infinit?"). Dar lumânarea nu este aici decât o metaforă.

Obiectul-simbol al întrebărilor fundamentale este oglinda.

4. Oglinda și compasul

Magdalena lui La Tour își întoarce privirea de la lumesc pentru a se concentra într-un adevărat „exercițiu spiritual". Orice podoabă a fost lepădată, somptuozitatea redării materiei prețioase se transformă în esențializarea extremă a formei. Cadrul se reduce la minimum. Obiectele își răspund într-un adevărat dialog al simbolurilor.

Încă din Evul Mediu, oglinda se cristalizase ca atribut al „vanității", fapt care nu exclude alte învestituri simbolice: *veritas*, *prudentia*, *sapientia*.[2] În cazul nostru, tradiția oglinzii ca atribut al adevărului și înțelepciunii (*prudentia*) pare că nu este pe deplin stinsă. Confirmarea ne vine tot din *Iconologia* lui Ripa:

Adevărul: Femeie strălucitoare, cu o înfățișare nobilă, învești mântată bogat în alb, cu părul de aur. În mâna dreaptă ține o oglindă împodobită cu pietre prețioase (...).

Oglinda vrea să spună că adevărul este deplin atunci când intelectul se confruntă cu lucrurile inteligibile, la fel cum o oglindă e bună atunci când înfățișează adevăratul aspect al lucrului oglindit..."[3]

Înțelepciunea: „Femeie care se oglindește. Oglindirea vrea să arate cunoașterea de sine, căci nimeni nu poate acționa bine dacă nu-și cunoaște propriile-i defecte... Asta voia să spună și Socrate atunci când își îndemna discipolii să se privească în fiecare dimineață în oglindă."[4]

---

[1] Pascal, *Pensées*, ed. Brunschvicg, nr. 72.

[2] *Cf.* H. Schwarz, „The Mirror in Art", în *The Art Quarterly*, XV, 1952, pp. 97–188.

[3] C. Ripa, *op. cit.*, p. 501.

[4] *Ibidem*, p. 418.

Știința: „Femeie (care) ține în mâna dreaptă o oglindă. Oglinda vrea să demonstreze ceea ce spun și filozofii, și anume că știința se face prin abstragere..."[1]

Oglinda ca instrument al adevăratei cunoașteri se alătură acum simbolului tigvei. Tot la Ripa întâlnim o variantă a Prudenței (aici în sensul de „Înțelepciune") în figura unei „Femei care ține în mâna stângă un cap de mort. Capul de mort arată că pentru dobândirea înțelepciunii e foarte bine să te gândești la trecerea și sfârșitul tuturor lucrurilor, căci înțelepciunea este, în mare parte, o urmare a Filozofiei, care, după cei mai buni Filozofi, constă într-o continuă meditație asupra morții..."[2]

Ne găsim astfel în fața codificării unei substanțe simbolice de tradiție medievală, care cunoscuse o vogă considerabilă în Lorena încă din secolul al XVI-lea, când se va concretiza în simbolul așa-numitului *miroir de la mort* („oglinda morții").[3] *Magdalena Fabius* a lui Georges de La Tour (il. 59) actualizează această tradiție într-un spirit specific veacului al XVII-lea. Antecedentele figurative ale motivului „craniului oglindit" merită amintite însă măcar pe scurt. Întâi, trebuie remarcat că motivul tipic loren al temei *Miroir où l'homme au naturel/ se doit recoinoistre mortel*[4] continuă un filon mult mai vechi legat de tema vanității. Un punct nodal al acestui filon este probabil constituit de frescele (distruse) de la Cimitirul Inocenților din Paris (1424).[5] Opera alsacianului Hans Baldung Grien[6] formează un alt

---

[1] *Ibid.*, pp. 416–417.

[2] *Ibid.*, p. 444.

[3] *Cf.* J. Choux, „Le Miroir de la Madeleine chez Georges de La Tour", în *Le Pays Lorrain*, 1973, pp. 109–112.

[4] „Oglindă-n care omul viu/ constrâns este să-și vadă moartea" — Inscripție de pe monumentul funerar (1538) al lui Claude de La Vallée, din biserica din Clermont-en-Argonne (Meuse), citată de către J. Choux, *op. cit.*, p. 111.

[5] *Cf.* E. Mâle, *op. cit.*, p. 363.

[6] *Cf.* Claudia Cieri Via, „Il tema della Vanitas nell'opera di Hans Baldung Grien", în *Annuario dell' Istituto di Storia dell' Arte* (Roma), 1974/75–1975/76, pp. 125–144.

nod important: *Frumusețea și Moartea* (*Schönheit und Tod*), de la Kunsthistorisches Museum din Viena (il. 70), este o adevărată punte de legătură între tema medievală a vanității și contaminarea ei cu tema prudenței, așa cum se va concretiza în veacul al XVII-lea în opera lui La Tour. În acest context, celebrul portret al lui *Hans Burgkmair cu soția lui* (il. 69), de Lukas Furtenagel (1527), exploatează tema *miroir de la mort* în sensul „cunoașterii de sine" preconizată de „Prudența" lui Ripa. Pe oglindă apare înscris îndemnul socratic *Erken dich selbs* („Cunoaște-te pe tine însuți"). Atitudinea în fața oglinzii devine acum o atitudine filozofică. Anecdota lui Diogene Laertius cu privire la învățătura lui Socrate[1], citată de Ripa, primește în secolele al XVI-lea și al XVII-lea o nouă viață. Filozoful la oglindă este o temă destul de frecventă în întreaga artă europeană. Craniul și oglinda vor reprezenta una dintre concretizările vizuale cele mai pregnante ale acestei teme. În secolul al XVII-lea, tema părăsește cadrul strict al reprezentării figurative. Marea pasiune pentru oglindă pe care o vădește acest secol prilejuiește inventarea de dispozitive catoptrice, în care „oglindirea în moarte" nu mai este o simplă metaforă: „Se poate construi cu ajutorul unei oglinzi plane o mașinărie catoptrică, astfel încât cel ce se privește în oglindă să se zărească având, în locul chipului omenesc, un cap de măgar, de bou ori de cerb... Un craniu cu orificiile ochilor luminate dinăuntru ar fi și mai înspăimântător."[2]

Oratiunea funebră pronunțată de Jacques de La Fons în 1610 la funeraliile lui Henric IV face un *excursus* asupra unei „oglinzi măiestre", alcătuită în asemenea chip încât „oricine se privește în ea, în loc să se vadă pe sine, vede altceva". Predicatorul continuă astfel: „Aș fi găsit mai frumos dacă s-ar fi înfățișat aici moartea, căci în această figură ar fi fost

---

[1] *Despre viețile și doctrinele filozofilor*, II, 5, 33.

[2] A. Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, Roma, 1646, pp. 909 și urm. Vezi și J. Baltrušaitis, *Essai sur une légende scientifique. Le Miroir. Révélations, science-fiction et fallacies*, Éditions du Seuil, Paris, 1978, p. 34.

înfățișate toate lucrurile în starea lor firească, din pricină că firescul tuturor lucrurilor nu este decât acela de a fi părticele ale morții. Moartea este imaginea lor cea mai vie și, în acest chip, oglinda nu s-ar fi dovedit niciodată a fi mincinoasă."[1]

Este greu să nu atașăm iconografia Magdalenelor lui La Tour, și mai ales cea a *Magdalenei Fabius și Terff*, la această tradiție figurativă și speculativă.[2] Dar tocmai de aceea ni se pare foarte important să precizăm și marca personală a simbolisticii operei sale.

La Georges de La Tour gheața oglinzii devine un spațiu antitetic interiorului luminat de flacără. Opoziția flacără–oglindă, extrem de apropiată de tradiția emblematică reprezentată de un J. Baudoin (il. 67), cristalizează opoziția fundamentală, aici–dincolo. *Magdalena Fabius* moștenește recuzita Vanităților din secolul al XVI-lea: interogând neantul oglinzii, ea primește un răspuns funest: tigva.

Craniul însuși, chiar atunci când apare izolat, poartă în sine semnificația unei oglindiri funebre. Pictura ca și poezia „vanităților" au manevrat această recuzită cu o indubitabilă voluptate:

> „La picioarele unei cruci, un cap de mort,
> sau mai bine zis de moartă, își rostește soarta...
> — În gaura ochilor mei, și pe această tigvă lucie
> Poți vedea că sunt moartă și moartă fi-vei tu...
> Slujește-te de mine ca de propria-ți oglindă."[3]

Există o legătură simbolică statornică între lumânare–oglindă–craniu (il. 59, 68). Flacăra consumă timpul, este o ardere întru stingere. Meditația în fața lumânării este gândirea concretă a scurgerii timpului. Încă din Evul Mediu târziu

---

[1] Apud J. Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 77.

[2] *Cf.* și E. Mâle, *L'Art réligieux après le Concile de Trente...*, Paris, 1932, pp. 203 și urm. și A. Chastel, *op. cit.*, pp. 205 și urm.

[3] Le père Pierre de Saint Louis, *A la Très-Saincte Marie-Magdeleine, l'image sacrée de l'Amante transie*, Lyon, 1668.

oglinda și moartea erau subsumate simbolului clepsidrei. „Flacăra" — spune Bachelard[1] — „este o clepsidră ce se scurge în înălțimi". Lumânarea lui La Tour nu este doar o replică a *athanor*-ului lui Dürer, ci și a clepsidrei adiacente.

Flacăra oglindită absoarbe spațiul operei într-o transcendență irevocabilă. Finitul duratei umane se imobilizează în suprafața unei adâncimi infinite. Oglinda nu transformă, ci *reflectă*. Iar semnificația reflectării este întotdeauna tulburătoare. În veacul al XVII-lea — s-a spus[2] — oglinda devine „o metaforă a artei". Opera este, ea însăși, o profunzime încadrată, o suprafață reflectantă, o imagine a lumii izolată în formă.

Această amplificare a simbolismului oglinzii, tipică pentru mentalitatea secolului al XVII-lea, a fost deja observată în legătură cu Magdalenele lui La Tour: „Reprezentarea în oglindă (care nu este decât un dublu al reprezentării picturale în ansamblul ei) face din această realitate primară, origine a reflectării, o realitate secundă... Oglinda dedublează această realitate diferită, care este tabloul pictorului, sistem de viață–moarte, loc al contactelor, al consumării ne-adevărului întru strălucirea adevăratei consumări a imaginii care luminează spiritul..."[3]

Iar La Tour nu este aici singur.[4] Pe un alt plan, Velázquez a avut, desigur, și el ceva de spus în conceptualizarea estetică a oglinzii.[5] În spatele acestor artiști trebuie însă citit numele părintelui picturii „realiste", al artei „de reflectare": Caravaggio.

---

[1] *Op. cit.*, p. 24.

[2] J. Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur. Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVII-e siècle*, José Corti, Paris, 1968, p. 24.

[3] Anne Cauquelin, „Deux Madeleines, Jérôme et la puce", în *Revue d'Esthétique*, 1973, 1, pp. 39–56 (aici pp. 50–51).

[4] *Cf.* G.F. Hartlaub, *Zauber des Spiegels*, Piper, München, 1951, pp. 193 și urm.

[5] *Cf.* M. Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966, pp. 23 și urm.

Roberto Longhi[1] a scris o pagină deosebit de elocventă pentru configurația pe care o capătă „oglindirea" într-o pictură care se voia *specchio della realtà* („oglindă a realității"). Merită de aceea să citățm *in extenso*:

„Deja primul său biograf competent, căci era pictor el însuși, ne spune că primele tablouri ale lui Caravaggio au fost « făcute cu ajutorul oglinzii » (*furono da lui nello specchio ritratti*). Ce înseamnă asta ? Ce oare împiedicase, până la el, reprezentarea a ceea ce el a numit, primul, « o bucată » de realitate, dacă nu vechea *fabula de lineis et coloribus*, pe care Caravaggio o consideră, în fine, drept pură mitologie și în cele din urmă o abandonează. El privea în jurul său, iar realitatea îi apărea în « bucăți » rupte ale unui univers în care nu era loc nici pentru contur, nici pentru relief, nici pentru culoare, considerate, toate, ca formule abstracte. Iar cum retina, singură, are întotdeauna un câmp vizual incert, vag, nu era oare mai bine să se decupeze acest câmp așa cum apare în rama veridică a oglinzii, care ne oferă întotdeauna « unitatea fragmentului », scăldată în lumina lui proprie: un fel de « realitate-acvariu » ?

Este posibil ca, la urma urmei, neutralizând vechea metaforă conform căreia pictura trebuie să fie oglindire a realității, Caravaggio să fi încercat să se sprijine pe soluția oglinzii, care-i dădea iluzia viziunii optice plină de veridicitate și lipsită de înșelătoriile stilului. Dar ca un mare spirit ce era, el nu putea să nu descopere și sensul poetic, dimensiunea afectivă a unei realități încă necunoscute, chiar dacă nu o cunoșteai încă rațional...

Nu e greu de priceput ce consecință putea să aibă această hotărâre de a purcede de la oglindirea directă a realității. Se ajungea astfel la *tabula rasa* a întregii picturi a vremii."

Reiese din comentariul lui Longhi că poetica oglinzii, așa cum o elaborează Caravaggio, reflectă o intenționalitate și o sensibilitate cu totul noi față de precedentele tentative

[1] *Caravaggio*, Editori riuniti, Roma–Dresda, 1968, pp. 11–12.

de reprezentare prin „reflectare" (Brunelleschi la începuturile Renașterii, Da Vinci în apogeul ei, Parmigianino în epoca de declin).[1]

Dacă în Renașterea timpurie (Brunelleschi) oglinda era garanția convertirii tridimensionalității lumii în bidimensionalitatea suprafeței picturale, dacă la Leonardo ea garanta pura spațialitate a imaginii, iar în manierism ea devine spațiu al sintezei între lume și formă, la Caravaggio oglindirea se va releva în calitățile de convertire instantanee a realului în imagine. Dar este vorba despre o convertire care îngheață, care conștientiza granița nepipăibilă între real și imagine ca prag de netrecut, ca suprafață în care ființa se reflectă în neființă. Iar în acest sens imaginea-simbol a noii picturi caravaggești poate fi considerată a fi *Narcis* de la Galleria Corsini (il. 64). N-ar fi exclus ca tabloul lui Caravaggio să fie de fapt o glosă la un celebru pasaj albertian, în care Narcis este înfățișat ca emblemă a „pictorului"[2]. Demonstrația poetică a pictorului atinge în această lucrare un nivel extrem. Caravaggio își

---

[1] *Cf.* S.Y. Edgerton Jr., „Brunelleschi's First Perspective Picture", în *Arte Lombarda*, XVIII, 1973, pp. 172–195; C. Verga, „La prima prospettiva del Brunelleschi", în *Critica d'Arte*, XLII, 1977, 1, pp. 71–84; C. L. Ragghianti, *Tra Leonardo e Caravaggio. Nuove indagini di linguaggio formale: specchi, illuminazioni, camere ottiche*, Laboratorio di studi sulla forma, 1973–1974, Università Internazionale dell'Arte, Florența–Veneția; C. Pedretti, *Studi vinciani*, Librairie E. Droz, Geneva, 1957, pp. 68–75; M. Fagiolo dell'Arco, *op. cit.*, pp. 31 și urm., pp. 163, 168, 206. Pentru ambianța nordică (dar și pentru cea italiană), *cf.* J. Bialostocki, „Man and Mirror in Painting: Reality and Transcience", în *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, New York University Press, New York, 1978, pp. 61–72.

[2] L. B. Alberti, *Della pittura*, ed. critica a cura di L. Mallè, Sansoni, Florența, 1950, p. 91: „Obișnuiam a spune între prieteni, urmând vorba poeților, că Narcis, cel preschimbat în floare, a fost cel care a născocit pictura; că atunci când pictura este socotită floare a artei, mitul lui Narcis este, în mod sigur, prezent. Ce altceva crezi că ar fi pictura, dacă nu reflectarea chipului prin artă, așa cum a făcut suprafața apei în care s-a oglindit el?"

concepe lucrarea printr-o împărțire a suprafeței picturale în două zone egale, aparent reversibile. *Sus* și *jos* capătă valoarea opoziției *aici–dincolo*. *Dincolo* este însă văzut ca realitate. Este un spațiu „în sine", cu date fizice proprii. El are aceleași șanse picturale cu *aici*. *Dincolo* nu este un spațiu imaginat, ci un spațiu existent. Dar este o existență mai palidă, mai vagă, mai fascinantă, poate, decât spațiul lui *aici*. *Dincolo* nu este un spațiu indeterminat, neant, amorf, ci este un *dincolo* cu un atribut precis: este „dincolo" ca „imagine a lui Narcis", așa cum orice operă nu este simplă irealitate, ci neant reflectant al propriei realități lumești.

„Realismul caravaggesc" — s-a spus[1] — „nu este altceva decât o viziune a lumii modelată de gândul morții, în loc de a fi de acela al vieții... În spatele crudei, realistei evidențe a fenomenului « moarte » se ascunde probabil un gând care va avea o mare răspândire în baroc, și nu numai în cel italian: viața este un vis, moartea este o bruscă deșteptare; vis și imaginație sau iluzie sunt natura și istoria, și realitatea, care este opusul imaginației, este descoperită sau atinsă numai când vălul visului este sfâșiat și continuității fluctuante a adevărului și verosimilului i se substituie dintr-odată dilema inevitabilă a ființei..."

Actul pictural, așa cum îl concepe Caravaggio, pune problema „reprezentării" în termeni morali. Destinul celui care pictează este al unui joc tragic la limita dintre ființă și neființă. Tradusă pe plan religios, această problematică morală capătă coordonate precise: cele ale *conversiunii*.[2] *Reflectare–Moarte–Conversiune* formează acum un trinom indestructibil. Imersiunea în real, „în adevăratul real", presupusă de unitatea acestui trinom, implică în mod peremptoriu recunoașterea realității morții. Conversiunea presupune *reflectarea în moarte*. Arta, la rândul ei, presupune reflectarea lui *aici* în *dincolo*, convertirea vieții în opusul ei:

---

[1] G.C. Argan, *De la Bramante la Canova*, *ed. cit.*, pp. 197–198.

[2] G.C. Argan, *op. cit.*, p. 198, observă importanța temei conversiunii la Caravaggio și legătura ei cu gândul morții.

în formă. „Oglindirea" nu este doar o operație estetică, ci una morală și religioasă.

Modul în care se cristalizează această concepție despre oglindire, atât de importantă pentru înțelegerea lui La Tour, ne este clarificat de recenta recuperare a tabloului caravaggesc reprezentând *Conversiunea Magdalenei* (Alzaga) (il. 65), cunoscut până nu de mult doar din copii mai mult sau mai puțin fidele.[1]

Această operă ne dovedește că îmbinarea temei conversiunii cu simbolistica oglinzii era deja operantă pe vremea lui Caravaggio. Pe temeiurile recuzitei venețiene a „vanităților"[2], el reușește să construiască o nouă simbologie, în care oglinda devine un corolar al contemplației, al „prudenței", al „dragostei sacre". La Caravaggio, opoziția Marta–Magdalena traduce o mai veche disjuncție veterotestamentară, adică cea dintre Lia și Rașela[3], virtute activă–virtute contemplativă, disjuncție deja eternizată de Dante:

> „De vrea pe nume cineva să-mi spună,
> sunt Lia eu și mâinile-mi perindă
> floare de floare ca să-mi fac cunună
> și să mă plac când m-oi uita-n oglindă;
> cât timp Rachel, surioara, ostenește
> de luciul ei nicicând să se desprindă.
> Ea ochii să și-i vadă îndrăgește,

---

[1] Vezi articolele dedicate acestei lucrări în *The Burlington Magazine*, CXVI (1974), nr. 858, pp. 559–613.

[2] *Cf.* G. Ludwig, „Restello, Spiegel und Toiletten Utensilien in Venedig zur Zeit der Renaissance", în *Italienische Forschungen*, Berlin, 1906, pp. 132–152; G.F. Hartlaub, „Die Spiegelbilder des Giovanni Bellini", în *Pantheon*, XXIV, 1942, pp. 23–41; E. Verheyen, „Tizians « Eitelkeit des Irdischen », Prudentia et Vanitas", în *Pantheon*, XXIV, 1966, pp. 88–99.

[3] *Cf.* F. Cummings, „The Meaning of Caravaggio's « Convertion of the Magdalen »", în *The Burlington Magazine*, CXVI (1974), nr. 859, pp. 572–578 (aici p. 576); *cf.* și G.F. Hartlaub, *Zauber des Spiegel...*, pp. 76 și urm.

eu flori s-anin în păr și să colind;
ei văzul, mie fapta-mi folosește."[1]

Dacă pasajul dantesc este esențial pentru înțelegerea operei lui Caravaggio — așa cum s-a presupus —, înseamnă că *Magdalena Alzaga* îmbină tema lui Narcis („Ea ochii să și-i vadă îndrăgește") cu cea a *sapienței*, căci ceea ce îi aduce această contemplare este de fapt viziunea înțelepciunii adevărate, aceea pe care, mult mai târziu, o va codifica Cesare Ripa.[2]

Georges de La Tour va marca un important pas înainte. El cumulează în mod magistral sursele de inspirație. *Convertire*, *Prudentia*, *le miroir de la mort* se îmbină cu tipologia Melancoliei, deja supusă spiritului devoțional de către *Sfânta Thaïs* a lui Parmigianino. În acest punct, modul în care La Tour se raportează la tradiția dürereană merită o zăbovire aparte.

În general, contactele lui La Tour cu Germania au fost aproape total ignorate, în ciuda poziției extrem de deschise către Germania a Lorenei.[3] În ceea ce privește raportul cu Dürer, este încă greu de spus dacă el se datorează unor contacte directe ori mediate cu opera sa. Câteva coincidențe izbitoare lasă să se întrevadă o posibilă asimilare conștientă, săvârșită de pictor, e drept, într-o manieră extrem de personală.

---

[1] Dante, *La Divina Commedia*, *Purgatorio*, XXVII, 100–108 (trad. rom. de Eta Boeriu).

[2] C. Ripa, *op. cit.*, p. 444.

[3] Pierre Rosemberg și François Macée de l'Épinay, care în recenta lor carte *Georges de La Tour. Vie et œuvre*, Office du Livre, Fribourg, 1973, au trecut în revistă legăturile posibile ale artistului cu arta europeană, dedică raportului cu Germania doar câteva rânduri, deosebit de semnificative pentru stadiul actual al cercetărilor: „Spre deosebire de Spania, există o țară care n-a fost nicicând asociată cu numele lui La Tour, fapt care surprinde cu atât mai mult cu cât aceasta se află aproape, atât geografic, cât și spiritual, de Lorena: este vorba despre Germania. Și dacă pronunțăm numale lui Ulrich Loth (către 1600–1662), este posibil pentru că el, ca și Jean Leclerc, a fost elevul lui Saraceni. Dar putem să mergem mai departe? E în orice caz prea devreme pentru a ne hotărî" (p. 30).

Filonul saturnian, detectabil în opera de tinerețe a lui La Tour, reapare în „nocturne". Iov și Magdalenele sunt concretizările sale principale, dar nu și singurele. Deja Iov prilejuia o posibilă legătură cu tema „artistului", prin apel la *Cântăreții* din tinerețe. O importantă componentă a „reflexivității estetice" se poate observa și în seria Magdalenelor.

În ceea ce privește *Melancolia I* a lui Dürer, se știe că ea reprezintă sinteza poetică cea mai elocventă a artei concepute drept „construcție". Geniul înaripat al lui Dürer nu creează prin „oglindire", ci *in mensura numero et pondere*. Nu întâmplător noutatea gravurii constă (față de tradiționala teorie a „umorilor") în apelul lui *Typus Geometriae* din tratatele filozofice.[1] Ustensilele artistului sunt cele ale constructorului și ale geometrului. Simbolul „creației geometrale" este compasul. Acesta este garanția controlului rațional asupra imaginației artistice. „Dürer" — scrie Panofsky — „și-a închipuit o ființă dotată cu forță intelectuală și cu instrumentele tehnice ale unei « arte » dar, în pofida acestui lucru, disperată, căci e dominată de « umoarea » neagră. El a înfățișat o geometrie devenită melancolică sau o melancolie dotată cu tot ceea ce este implicat în cuvântul « geometrie » — pe scurt —, o « Melancollia artificialis » sau o « Melancolie a artistului »"[2].

Melancolia geometrală își găsește sprijinul și în concepția mai veche cu privire la Saturn ca părinte al geometriei. Uriașul compas din gravura lui Jacob de Gheyn este același cu cel din gravura lui Dürer.

La Tour, în conformitate cu revoluția artistică de la cumpăna lui 1600 (cea a lui Caravaggio), renunță la o artă „geometrică" în favoarea unei arte „de reflectare". În opera sa, oglinda va substitui compasul. Magdalena devine astfel un simbol al dilemelor morale ale oglindirii. Emblema lui

---

[1] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, pp. 327 și urm.

[2] E. Panofsky, *Albrecht Dürer...*, p. 162.

La Tour are tot atâta importanță acum câtă avea, în secolul precedent, cea a lui Dürer.

Literatura epocii confirmă pe deplin faptul că Magdalena trece acum drept o paradigmă a artistului, drept model de imitat, drept muză. Destinul convertirii sale este același — sau trebuie să fie același — cu destinul artistului. În acest context, am putea spune că *Melancolia artificialis* este înțeleasă în veacul al XVII-lea, și de La Tour, în primul rând, ca *Melancolia Speculandi*. Magdalena devine emblema sacră a artistului, pe măsura celei profane, ilustrată cu un veac înainte de către Dürer.

„Arăt ochilor lumești o prea-lumească Doamnă
A cărei pocăință s-a săvârșit pe dată,
Oglindă-a penitenței, perfectă și fidelă,
Pentru-oricine drept pildă ar vra s-o aibă...
Îndrumătoarea Păcătoșilor și-al lor far cel mai bun
Târfa ce o vedeți, singură și retrasă...
Frumusețea deșertului, Frumoasa Tenebroasă,
Prințesa amorului, Regina plăcerilor,
Obiectul tuturor dorințelor...

Muze,-napoi! Plecați, gloată păgână,
Căci Muză și Diană fi-va de-acum Magdalena
Și tot eu noua Clio, pe care-o chem acum...
O, voi meșteri în artele frumoase,
Nu vă mai tociți de-acum, decât pentru ea,
Penele, stilul, vocea și culorile!
Pictori, Muzicieni, Scriitori și Gravori,
Istorici, Oratori, Poeți,
Chemați-i numele în tot ceea ce faceți.
Ea să fie de-acum subiectul artei voastre,
Al gândului și-nchipuirilor ce le plăsmuiți.

Veniți, vă apropiați, femei de viață,
Rușinea orașelor, vestite Magdalene,
Veniți la această oglindă, veniți să vă priviți,
Iar dacă n-o veți putea întru totul urma,

Vă sfătuiesc să-ncercați, imitând inimitabila,
Să vă lepădați de toate, de la bun început, ca ea."[1]

La Dürer, elaborarea gravurii cu titlul *Melancolia I* încununase o cercetare laborioasă în jurul temei temperamentelor, a tipului geometric, a activității spirituale în general. Pentru a înțelege modul în care se raportează Magdalena lui La Tour la gravura dürerianã, trebuie amintite măcar pe scurt principalele etape care duc la forma finală a gravurii. Una dintre aceste etape a fost deja amintită: ea îl privește pe Iov din *Altarul Jabach*, care intră într-o posibilă concordanță cu lucrarea similară a lui La Tour. Un alt precedent important al gravurii düreriene este reprezentat de desenul (L. 79) din 1514 de la Kupferstichkabinett din Berlin (il. 74), prima tentativă de stabilire a unei tipologii pentru figura centrală a *Melancoliei I*.[2] Tipul adoptat este o femeie matură, mai degrabă corpolentă, care stă pe o băncuță, ținând într-o mână o floare. Această tipologie a fost în cele din urmă abandonată de către artist, care se va concentra asupra tipului emblematic, așa cum îl cunoaștem din gravura finală. Dar și aici apare o legătură ascunsă, greu de descurcat, între Georges de La Tour și Dürer, căci distanța între desenul de la Berlin și gravură este aceeași care desparte așa-numita *Femeia cu puricele* (il. 75) de *Magdalena Terff* sau de *Magdalena Fabius*.

Susținătorii tezei cu privire la *Femeia cu puricele* ca variantă a Magdalenei[3] ar trebui să aibă, poate, de acum înainte, în vedere raportul atât de similar între *Melancolia I* și varianta sa, cunoscută din desenul berlinez.

În fine, o a treia etapă, în geneza *Melancoliei I*, privește în mod direct meditația în jurul dihotomiei contemplație–acțiune. Panofsky și Saxl au arătat că lucrarea lui Dürer

---

[1] Pierre de Saint Louis, *op. cit.*, pp. 36–37 și pp. 3–8.

[2] *Cf.* R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, pp. 288–289.

[3] *Cf.* R. Picard, *op. cit.*; Hélène Adhémar, *op. cit.*, F. Th. Charpentier, *Peut-on toujours parler...*, pp. 101–108.

„poate fi înțeleasă doar dacă este privită ca o sinteză simbolică între *typus Acediae* (modelul popular al inactivității melancolice) și *typus Geometriae* (personificarea scolastică a uneia dintre « artele liberale »"[1].

Inactivitatea, somnul, *acedia* sunt stări întru câtva similare contemplației melancolice. Ele pun în termeni și mai acuți opoziția ei cu acțiunea creatoare. În tradiția medievală, *Acedia* era considerată unul dintre viciile capitale. *Acedia* este de multe ori sinonimă cu Melancolia.[2] Dürer va opera o disjuncție precisă între oțiu-*Acedia*, ca viciu demn de satirizat, și Melancolia ca „virtute" a „ingenioșilor" și „prudenților". *Acedia* este inactivitate, somn al spiritului. Melancolia este meditație asupra limitelor și destinului creației. În acest sens, precedentul direct al *Melancoliei I* este *Visul doctorului.*[3] Această gravură (il. 76) — s-a spus — „nu este altceva decât o alegorie a lenei (...) care poate fi interpretată eventual ca un predecesor moralizator și satiric al *Melancoliei I*"[4]. Trecerea de la varianta „satirică" a melancoliei la exaltarea ei va fi unul dintre cei mai importanți pași din creația dürerianã.

Faptul cel mai demn de atenție pentru noi este însă acela că la Georges de La Tour putem detecta până și această glosă în jurul Melancoliei-*Acedia*, e drept, înveșmântată în haine creștine. Opera-cheie în acest context va fi *Sfântul Iosif și îngerul* (il. 79)[5]. Similitudinea de compoziție cu *Visul docto-*

---

[1] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 317.

[2] *Cf.* A. Chastel, *op. cit.*, pp. 133 și urm.

[3] *Cf.* E. Panofsky, „Zwei Dürer probleme... I. Der « Traum des Doktors »", în *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, N. F., VIII (1931), pp. 1–7.

[4] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, p. 302.

[5] G. Nicolson și Chr. Wright, *Georges de La Tour*, Phaidon Press, Londra, 1974, pp. 36–37, au sintetizat extrem de elocvent dificultățile pe care le ridică interpretarea acestei lucrări. Observațiile lor merită citate *in extenso*, deoarece deschid calea către o integrare culturală mai complexă a acestei capodopere:

„Ca și în cazul lui Iov, subiectul tabloului de la Nantes a prilejuit multe controverse. Un bătrân citea la lumina unei lumânări, dar a

rului nu poate fi pusă la îndoială, cum nu poate fi pusă la îndoială potrivirea cu tipul melancolic al lui Iosif, adoptat deja de Dürer în desenul IL 615 (725) de la Kupferstichkabinett din Berlin (il. 78). Similitudinea între *Sfântul Iosif și îngerul* și *Visul doctorului* este atât de surprinzătoare, încât a scăpat tuturor specialiștilor, și ar putea părea în continuare întâmplătoare dacă nu am avea date suficiente pentru pătrunderea filonului saturnian din opera lui La Tour. Raportul La Tour–Dürer conține, după câte ne-am străduit să arătăm, suficiente „coincidențe". Iar mai multe coincidențe sunt capabile uneori să ofere o certitudine.

Faptul că La Tour nu este singur în această perpetuare a vechilor motive moral-simbolice și că, dimpotrivă, la nivelul culturii divulgative *topos*-ul *Acediae*-i funcționează încă în secolul al XVII-lea ne este dovedit pe deplin de emblema *Contre l'oisiveté* (*Împotriva trândăviei*) (*Discours XVI*) din culegerea lui Baudoin.[1] Atât textul, cât și imaginea (il. 77) vin în ajutorul lecturii lucrării lui La Tour: „...omul nu trebuie să se lase cuprins de trândăvie, nici să se aștepte la mila celorlalți; el trebuie mai degrabă să-și facă bine sieși prin munca sa, prin propria sa hărnicie... Cât despre trândăvie, aceasta este o molimă fatală pentru Natura omenească, dușmana ei de moarte. Căci fiind un lucru sigur că Acțiunea și Contemplarea sunt firești pentru om, este cu siguranță ceva nefiresc ca omul să nu se dedice nici uneia din ele."

---

adormit asupra cărții... Pe când doarme, sosește un copil care vrea să-l trezească apucându-l de încheietura mâinii. Apariția sa este spectrală, ca a îngerului care vine să-l elibereze pe Sfântul Petru din închisoare. Asta-i tot. Am mai putea bănui, doar din gestul de chemare pe care-l face copilul cu mâna stângă deasupra flăcării, ca și din faptul că ține gura întredeschisă, că acesta este purtătorul unui mesaj. Bătrânul este Iosif, căruia îi apare în vis îngerul Domnului. N-am reușit să găsim reprezentări ale visului Sfântului Iosif în ambianța caravaggescă nordică ori italiană."

[1] *Op. cit.*, p. 201.

În opera lui La Tour, Iosif apare în două pânze capitale: una este cea deja citată, iar a doua este *Sfântul Iosif tâmplar* (il. 81). Cele două lucrări se află într-un evident dialog, și amândouă au în spate posibile modele düreriene (il. 78, 76, 80). Ultima lucrare, *Sfântul Iosif tâmplar*, se înscrie într-o veche tradiție (Abû Ma'Sar, Alcobitius, Ibn Essra) care considera că printre „copiii lui Saturn" figurează și cei care practică meseria de *carpentarius* (tâmplar) sau *edificator edificium.*[1] La Tour pare pe deplin informat de această tradiție, care mai era încă vie pe vremea lui Dürer. El va alege două momente-cheie atunci când abordează figura lui Iosif: somnul și munca. Ele concretizează două concepte larg speculate de numita tradiție: dualitatea *Acedia–Actio* (Trândăvie–Acțiune). Aceasta este o altă fațetă a opoziției care funcționează în ambianța caravaggescă (Magdalena–Marta; Lia–Rașela) și care se poate traduce în dualitatea *virtute activă–virtute contemplativă.*

Trebuie însă să subliniem că La Tour, ridicând tema tâmplarului Iosif la rangul de simbol, ne introduce în problema corelațiilor emblematice între tâmplărie (ca *ars-techné*)–*geometrie–Melancolie.*[2] Corelația funcționa pe deplin la Dürer: în recuzita simbolică a *Melancoliei I* se pot recunoaște ușor uneltele tâmplarului (rindeaua, cleștele, fierăstrăul etc.). Astfel, Dürer aduce ca cea mai înaltă împlinire conceptuală meditația în jurul lui *Carpentarius Melancolicus*, care devine în cele din urmă, prin intermediul melancoliei geometrale, un simbol al activității creatoare.

La Tour, după premisele puse în *Sfântul Iosif și îngerul* și *Sfântul Iosif tâmplar*, pare că va abandona filonul geometral. Din celebra definiție a lui Aristotel, reactualizată în secolul

---

[1] R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *op. cit.*, pp. 130, 190, 332.

[2] *Ibidem*, pp. 308 și urm. Faptul că Iosif este văzut în secolul al XVII-lea ca un tâmplar-geometru ne este dovedit, printre altele, de *Cristos și Sf. Petru în atelierul de tâmplărie* al lui Bigot de la Hampton Court (*cf.* B. Nicolson, Chr. Wright, *op. cit.*, p. 37 și fig. 68), unde compasul ocupă un loc central printre celelalte ustensile ale tâmplarului.

al XVI-lea de un Romano Alberti („aproape toți artiștii și înțelepții au fost melancolici"), el pare a se concentra asupra celui de-al doilea termen al problemei. Dacă la Dürer melancolia era un atribut pentru *ingeniosus*, la Georges de La Tour va fi un atribut pentru *prudens*. Oglinda va înlocui compasul și celelalte ustensile geometrice, căci, așa cum susține „vulgata" lui Ripa, „oglinda simbolizează cunoașterea de sine"[1].

Opoziția geometrie–reflectare, concretizată în simbolistica compasului și a oglinzii, este rezolvată de Georges de La Tour în opțiunea clară pentru problematica oglindirii. Magdalenele sale nu sunt simple „embleme", pot fi considerate astfel doar ignorând înalta tensiune artistică existentă în opera lui La Tour. O emblematizare propriu-zisă a acestei opoziții nu va întârzia să apară în veacul al XVII-lea. Cea mai elocventă ni se pare cea existentă în ilustrațiile lui A. Clouwet la *Viețile* lui Bellori, privind *Geometria* și *Imitatio Sapiens*. Dar alături de aspectul divulgativ–emblematic există și conceptualizarea cea mai înaltă pe care spiritul european a dat-o acestei opoziții. Este vorba despre dualitatea pascaliană între *esprit de géométrie–esprit de finesse*.

Faptul că Georges de La Tour optează pentru *esprit de finesse* în defavoarea unui *esprit de géométrie* poate apărea acum ca o evidență. Opțiunea lui înseamnă însă ceva mai mult decât o simplă detașare de tradiția desenului renascentist (Dürer) sau „prospectul" picturii lui Poussin. Asimilarea *Melancoliei* lui Dürer și imediata ei depășire ne arată că La Tour era capabil să convertească „geometria" în „finețe".

Infinitul cu care era confruntat demonul lui Dürer era un infinit matematic. Infinitul cu care se confruntă Magdalena lui La Tour este unul al profunzimilor ființei. Pentru La Tour, „gândirea infinitului" presupune „sentimentul morții". În veacul al XVII-lea — ne-o spune Pascal[2] — *même les propositions géométriques deviennent sentiments* („chiar și teoremele geometrice devin sentimente").

---

[1] C. Ripa, *op. cit.*, p. 416.

[2] Pascal, *Pensées...*, nr. 95.

IX

Două tipuri de afazie şi originile artei abstracte. Kandinsky şi Mondrian[1]

0. Similaritate și contiguitate

0. Ferdinand de Saussure: „...o unitate lingvistică e comparabilă cu o parte determinată a unei clădiri, de exemplu, cu o coloană; aceasta se găsește, pe de o parte, într-un anumit raport cu arhitrava pe care o susține; această organizare a celor două unități, prezente deopotrivă în spațiu, duce cu gândul la raportul sintagmatic; pe de altă parte, dacă această coloană aparține ordinului doric, ea sugerează confruntarea mentală cu alte ordine (ionic, corintic etc.) care sunt elemente non-prezente în spațiu: raportul este asociativ."[2]

0.1. Saussure a fost primul care a introdus în domeniul analizei limbii (*langue*) distincția fundamentală între două sfere în care se înglobează orice termen lingvistic, sfere ce corespund fiecare unei specifice activități mentale — domeniul raporturilor sintagmatice și al celor asociative. „Integrat într-o sintagmă, un termen capătă valoare doar prin opoziția față de cel ce-l precedă sau îl urmează, sau față de amândoi."[3]

---

[1] Studiul de față reprezintă versiunea revizuită a articolului intitulat „Un essai d'analyse psycholinguistique des origines de l'art abstrait. Kandinsky et Mondrian", apărut în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, vol. XIII, p. 1976.

[2] F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, II, V, 1. [Vezi și *Curs de lingvistică generală*, trad. de Irina Izverna Tarabac, Polirom, Iași, 1998 — *n. ed.*]

[3] *Ibidem.*

Dar același termen trebuie să formeze, în vederea discursului, grupe, prin alăturarea de alți termeni cu care are ceva în comun: „Oricine vede că aceste coordonări fac parte dintr-o specie cu totul diferită față de prima. Ele nu au ca suport extensiunea: sediul lor e în intelect; ele fac parte din acel tezaur interior care constituie limba fiecărui individ."[1]

Lingvistul genevez sintetizează, în fine, și diferența dintre cele două specii de raporturi: „Raportul sintagmatic este *in praesentia*, el se bazează pe doi sau mai mulți termeni, deopotrivă prezenți într-o serie efectivă. Raportul asociativ, dimpotrivă, unește termenii *in absentia*, într-o serie mnemonică virtuală."[2]

Faptul, deosebit de important, care decurge din această opoziție absolută este că fiecare dintre cele două sfere generează o ordine de valori diferită și că tocmai această opoziție ilumineză natura specifică a fiecărui tip de raport în parte. Opoziția — în același timp — garantează unitatea oricărui discurs.

Pentru a ilustra indivizibilitatea acestei dihotomii, Saussure face apel la un exemplu — cel deja citat — luat din istoria arhitecturii, apel nici pe departe întâmplător, care, dimpotrivă, demonstrează că lingvistul a intuit importanța pe care opoziția raport asociativ–raport sintagmatic o are în cadrul operei de artă.

Oricât ar părea de ciudat, intuiția lui Saussure nu a găsit decât un ecou foarte vag în cercetările de critică și teorie a artei. Unul dintre puținii care au atras atenția asupra dihotomiei în cauză a fost Renato de Fusco.[3] El pune accentul pe „utilitatea istoriografică" a distincției, pe posibilitatea folosirii ei din punct de vedere metodologic. Nu depășește însă limitele cercetării arhitecturale și, fapt semnificativ, nu

---

[1] *Ibidem.*

[2] *Ibidem.*

[3] Renato de Fusco, *Utilità storiografica di una dicotomia linguistica*, în *op. cit.*, 20, 1971, pp. 5–17.

ajunge la circumscrierea axei sintagmatice și a celei asociative ca două dimensiuni *de facto* ale operei de artă. În ultimă instanță, de Fusco le reduce la o dihotomie deja existentă în metodologia istoriei artei: „Iconologia" (raportul asociativ) și „pura vizualitate" (raportul sintagmatic).

0.2. Folosirea roditoare a distincției saussuriene implică, de la bun început, considerarea operei de artă într-un context comunicativ de tipul limbajului, implicație care e departe astăzi de a fi o noutate. Cu toate acestea, semiologia faptului artistic se lovește în mod implacabil de anumite limite care cer o cât mai sumară circumscriere.

0.3. Secolul nostru este deschis, în ceea ce privește investigația teoretică asupra artei, de abordarea declarată a faptului estetic din perspectiva limbajului (Croce, *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală*). Acest fapt nu înseamnă că încă de pe acum ne aflăm în fața unei concepții „semiologice" a artei. La Croce, filozofia limbajului și filozofia artei („lingvistica generală" și „estetica") ajung să coincidă[1] în virtutea coincidenței între „intuiție" și „expresie", comună ambelor domenii. În esență, avem de-a face cu dezvoltarea tezei centrale din *Noua știință* a lui Giambattista Vico, după care „primele popoare ale păgânității au fost popoare-poeți care au vorbit în caractere poetice"[2].

Conform tezei Croce–Vico, originea artei nu prezintă neclarități sau, în orice caz, nu atâtea câte prezintă abstragerea limbajului cu funcție cotidian-comunicativă, din poezie. „Originea limbajului" era deja la începutul secolului un

---

[1] B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, mai ales cap. XVIII — „Identità di linguistica ed estetica". [Vezi și *Estetica privită ca știință a expresiei și lingvistică generală*, trad. de Dumitru Tranca, Univers, București, 1970 — *n. ed.*]

[2] Giambattista Vico, *Știința nouă*, trad. rom. de Nina Façon, Univers, București, 1972, p. 133.

domeniu tabu: încă din 1866, „La société de linguistique de Paris" decisese să nu mai primească nici o comunicare relativă la această problemă.

0.4. Prima estetică declarată a „comunicării" a fost cea a lui Dewey, *Arta ca experiență*: „Panteonul primește o consistență estetică doar atunci când devine o experiență a unei ființe umane."[1] Opera de artă devine, așadar, un inel de legătură între „creator" și „receptor". Nu este poate lipsit de interes să rezumăm punctele principale ale acestei prime estetici a comunicației. O vom face cu ajutorul lui George Boas[2]:

– artisticitatea (*artistry*) este comunicare;

– comunicarea este condiționată de săvârșirea unei experiențe comune a două sau mai multe popoare;

– această experiență este cea a „semnificațiilor" (*meanings*);

– nu este nevoie ca această comunicare să fie intențională din partea artistului;

– comunicarea este culturalmente universală și deci accesibilă persoanelor de orice tradiție.

Boas observă că în această perspectivă nu avem nici un motiv de a postula că un artist trebuie să comunice altceva decât propria-i operă și — lucru și mai grav — că, dacă nu acceptăm teza privitoare la existența unei arte ne-intenționale comunicative, putem presupune și existența unei arte de „tăinuire" (*concealment*) ne-intențională.

0.5. Dezvoltarea firească a esteticii lui Dewey se petrece în aceeași sferă a pragmatismului american prin *Teoria semnelor* a lui Charles Morris: „Un lucru este semn doar atunci și în măsura în care este interpretat de către un interpret ca

---

[1] John Dewey, *Art as Experience*, Minton, Balch, New York, 1934, lucrare consultată de noi în trad. it. de C. Maltese, *L'arte come esperienza*, La Nuova Italia, Florența, 1951, p. 79.

[2] G. Boas, „Communication in Dewey Aesthetics", în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XII, 2, 1959, pp. 177 și urm.

un semn a altceva."[1] În această perspectivă între artă și *semiosis* („ca proces în cadrul căruia ceva funcționează ca semn"[2]) există un evident paralelism:

Partenonul este o operă de artă doar când e receptat o conștiință.	Semnul este semn atunci când este interpretat de către un interpret.

Morris include opera de artă între semne și definește estetica „— în măsura în care ea studiază un anume fond de funcționare a semnului — o disciplină semiotică"[3]. Autorul se simte însă dator cu o revenire asupra temei. Într-un articol publicat la un an după *Teoria semnelor*[4], el diferențiază „semnul estetic" ca „semn iconic" care determină în interpret un comportament preferențial față de el. Opera de artă nu este decât parțial un semn a altceva, denotând în primul rând valoarea, autosemnificându-se. Câțiva ani mai târziu, Morris revine încă o dată asupra problemei operei de artă. Se găsește acum în imposibilitatea de a „circumscrie o categorie aparte de semne estetice"[5]. Iar semnul iconic în general, prin funcțiile sale speciale, îi apare ca un exemplu tipic de „semn patologic"[6], deci „a-normal", nu pur și simplu comunicativ, ci integrabil în *Teoria semnelor* cu o notă specială pentru un fel de comunicație *sui generis*.

---

[1] Ch. Morris, *Foundation of Theory of Signs*, University of Chicago Press, Chicago, 1938, lucrare consultată de noi în trad. it. de F. Rossi-Landi, *Lineamenti di una teoria dei segni*, Paravia, Torino, 1954, p. 13.

[2] *Ibidem*, p. 10.

[3] *Ibidem*, p. 150.

[4] Ch. Morris, „Aesthetics and the Theory of Signs", în *Journal of Unified Science*, 8, 1939, pp. 132–150.

[5] Ch. Morris, *Signs, Language and Behavior*, Prentice-Hall, New York, 1946, trad. it. de S. Ceccato, *Segni, linguaggio e comportamento*, Longanesi, Milano, 1963, p. 263.

[6] *Ibidem*, p. 195.

0.6. La același rezultat ajung în parte și cercetările europene în domeniul lingvisticii generale. Pansemiotismul inaugurat de cursul lui Saussure se lovește în cele din urmă de dificultăți uriașe, atunci când se abordează problema artei ca limbaj. Lingvistul era desigur destul de precaut atunci când propunea existența unei „științe care studiază viața semnelor în cadrul vieții sociale" — semiologia —, din care lingvistica nu ar fi decât o parte.[1] Structura lingvistică — sau „sistemul", ca să păstrăm terminologia saussuriană — nu devine tiranică și „exemplară" pentru toate faptele de comunicație. Limba se impune totuși ca model, astfel încât, în cele din urmă (cu Roland Barthes), asistăm la proclamarea ei ca origine indubitabilă a semiologiei: „...lingvistica nu este o parte, fie ea chiar de excepție, din cadrul științei generale a semnelor, ci, dimpotrivă, semiologia este o parte a lingvisticii."[2]

0.7. Estetica ori poetica, privite drept posibile discipline semiotice, se găsesc astfel din nou în stadiul în care se cere imperios definirea specificității „comunicației estetice", plecând de la modelul de bază care este cel al limbajului. Tentativa cea mai meritorie este cea a lui Jakobson din *Lingvistică și poetică.*[3] Asimilată în ultimii ani de mai toate cercetările semiologice din domeniul esteticii, tentativa lui Jakobson cere totuși un popas, absolut necesar, pentru clarificarea problemelor care fac obiectul studiului de față.

Jakobson sintetizează factorii esențiali ai comunicației verbale în următoarea schemă:

---

[1] Saussure, *op. cit.*, III, § 3.

[2] R. Barthes, *Éléments de sémiologie*, ed. de referință, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Éléments de sémiologie*, Gonthier, Paris, 1965, p. 79.

[3] În *Essais de linguistique générale*, Ed. de Minuit, Paris, 1963, trad. de R. Ruwet, pp. 209–248, după care citățm.

Context
Emițător ..... Mesaj .....Destinatar
Contact
Cod

„*Emițătorul* trimite un *mesaj destinatarului*. Pentru a fi eficient, mesajul necesită mai întâi un *context* la care se referă (acesta mai este numit, cu o terminologie ceva mai ambiguă, « referentul »), context sesizabil de către destinatar și care este fie verbal, fie susceptibil de a fi verbalizat; apoi mesajul necesită un *cod*, comun în întregime sau cel puțin parțial emițătorului și destinatarului; în fine, mesajul mai cere și un *contact*, un canal fizic și o conexiune psihologică între emițător și destinatar, contact care le permite stabilirea și menținerea comunicării."

Plecând de la acești șase factori ai comunicării, Jakobson distinge șase funcții lingvistice: funcția *referențială* (denotativă sau „cognitivă") în care este vizat referentul, contextul; funcția *emotivă*, când centrarea are loc asupra emițătorului; cea *conativă*, când avem o orientare către destinatar; funcția *fatică*, când se accentuează contactul; cea *metalingvistică*, când discursul e centrat asupra codului și — în fine — funcția *poetică*, când atenția este ațintită în primul rând asupra mesajului însuși.

Schema funcțiilor limbajului poate fi deci reprezentată astfel:

Funcție referențială
Funcție poetică
Funcție emotivă Funcție fatică Funcție conativă
Funcție metalingvistică

0.8. „Funcția poetică", așa cum apare ilustrată de Jakobson, pune din nou problema „comunicării estetice". Mesajul fiind centrat asupra lui însuși, semnul nu-și îndreaptă semnificatul spre referent, spre context, desemnându-l, ca în comunicația lingvistică obișnuită, nici spre cod, spre clarificarea sa, ca în comunicația metalingvistică, ci semnificatul se pliază

asupra semnificantului. Semnul (semnificat–semnificant) se autodenotă.

Jakobson: „Ambiguitatea este o proprietate intrinsecă, inalienabilă, a oricărui mesaj centrat asupra lui însuși; pe scurt, ea este corolarul obligatoriu al poeziei."[1]

Plecând de la distincția pe care o face Saussure între raportul asociativ și cel sintagmatic, a căror coexistență garantează unitatea discursului, Jakobson distinge un dublu caracter al limbajului: *selecția* (pe axa asociativă) a elementelor care implică *similaritate* și *combinația* lor (pe axa sintagmatică), ceea ce implică contiguitate.

„În poezie" — conclude el — „similaritatea este proiectată asupra contiguității"[2]. „Funcția poetică proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției pe axa combinației."[3]

Comunicarea artistică apare astfel încă o dată circumscrisă față de cea strict verbală. Îndepărtată de structura mesajului referențial, structura mesajului artistic poate fi iluminată prin studierea cazurilor-limită ale limbajului verbal. Tulburările vorbirii urmează legi certe care în timpul din urmă au făcut obiectul studiilor psiholingvistice. În apelul pe care poetica și estetica îl pot face la cercetările psiholingvistice, nu trebuie uitat niciodată că „patologia" semnului estetic, ilustrată încă de Morris, este doar metaforică, expresia estetică fiind „a-normală" nu față de ea însăși, ci față de enunțul verbal referențial.

Monsieur Jourdain al lui Molière putea fi desigur liniștit: nu vorbea „în proză", așa cum nu vorbea „în versuri".

---

[1] *Ibidem*, p. 238.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*, p. 220.

1. Combinare și selecție

1. „Psiholingvistica se interesează de modificările produse în mesaj în cursul comunicării, adică de *relația* care se stabilește între emițător și receptor într-o anumită situație."[1]

Una dintre întrebările la care această disciplină de frontieră încearcă să răspundă este următoarea: „*Ce* face să fie selectate, în diverse împrejurări, anumite elemente și să fie dispuse într-un mod anumit?"[2]

Obiectul psiholingvisticii nu este „limbajul", nici „limba", ci „vorbirea", în sensul distincției făcute de către Saussure (*langage–langue–parole*).[3] „Vorbirea" (*parole*) acoperă, după Roland Barthes[4], „partea pur individuală a limbajului (fonația, realizarea regulilor, combinarea contingentă a semnelor)", este un „act individual de selecție și actualizare".

Alături de aceste trei noțiuni de bază (limbaj–limbă–vorbire) mai trebuie introdusă și o a treia, cunoscută în general sub numele de „idiolect". Tatiana Slama-Cazacu definește „idiolectul" ca sistemul existent în conștiința fiecărei persoane și caracteristic fiecărui individ, ca un „sistem lingvistic individual"[5]. Pentru Martinet[6], idiolectul este „limbajul, în măsura în care este vorbit de un singur individ". Jakobson, care subliniază faptul că limbajul este întotdeauna socializat, chiar și la nivelul individului, respinge „proprietatea privată" asupra limbajului, acceptând totuși câteva cazuri-limită: limbajul afaziculuí, „stilul" unui scriitor (cu toate că

---

[1] Tatiana Slama-Cazacu, *Introducere în psiholingvistică*, Editura Științifică, București, 1968, p. 70.

[2] *Ibidem.*

[3] *Ibidem*, pp. 19 și 43.

[4] R. Barthes, *op. cit.*, pp. 85–86.

[5] Tatiana Slama-Cazacu, *op. cit.*, pp. 90–91.

[6] A. Martinet, *Elemente de lingvistică generală* (*Éléments de linguistique générale*, A. Colin, Paris, 1967), trad. și adaptare la limba română de Paul Miclău, Editura Științifică, București, 1970, p. 240.

istoricitatea stilului îl leagă de o anumită tradiție)[1], la care Barthes propune și adiționarea „limbajului unei comunități lingvistice" — *scriitura*[2]. Umberto Eco, în fine, restrânge noțiunea de idiolect la modul specific după care e structurat codul mesajului artistic: „Dacă mesajul estetic, așa cum dorește critica stilistică, se actualizează prin « ofensarea normei » (...), toate nivelele mesajului ofensează norma urmând aceeași regulă. Această regulă, acest cod al operei, e pe drept cuvânt un idiolect (...); de fapt, acest idiolect generează imitația, maniera, consuetudinea stilistică, și, în fine, noi norme, după cum ne-o demonstrează toată istoria artei și a culturii."[3]

Unul dintre cazurile-limită ale „vorbirii", idiolectul, își găsește astfel locul printre fenomenele studiate cu precădere de către psiholingvistică. Jakobson așază alături, în mod explicit, problema idiolectului de cea a afaziei. Dar celelalte fenomene predilecte studiate de psiholingvistică, cum ar fi în mod special procesul de achiziție a limbajului sau procesul de disoluție, sau pierdere a sa, pot ilustra cu folos critica stilistică și estetica. Faptul a fost intuit de mulți dintre semiologi și psiholingviști, dar puțin aplicat la studierea critică a fenomenului artistic ca atare.[4]

---

[1] R. Jakobson, „Deux aspects du langage et deux types d'aphasie", în *Essais...*, pp. 54–55.

[2] R. Barthes, *op. cit.*, p. 93.

[3] U. Eco, *La struttura assente*, Bompiani, Milano, 1968, pp. 67 și urm. Eco dezvoltă această temă cu observații extrem de pertinente. De pildă, garanția restaurării operelor de artă ar sta tocmai în posibilitatea deducerii din părțile de mesaj existente a acelora ce nu mai sunt: „Restauratorul, ca și criticul (...), este acela care regăsește legea ce guvernează opera, idiolectul său, diagrama structurală care prezidează toate părțile sale."

[4] T. Slama-Cazacu, *op. cit.*, p. 66: „Stilistica are enorm de câștigat din analizele și chiar din experiențele psiholingvistice. A se vedea în acest sens mai ales: S. Ullmann, „Psychologie et stylistique", în *Journal de psychologie*, 1953, 2, pp. 133–156; Th. Sebeok (red.), *Style in language*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1960, pp. 281–329;

1.1. Întrepătrunderea dintre raportul asociativ — sau „paradigmatic", cum l-a numit mai târziu Hjelmslev[1] — și cel sintagmatic funcționează normal doar în cadrul comunicării de tip referențial. Încă din studiul dedicat lingvisticii și poeticii, Roman Jakobson a arătat că „funcția poetică" a limbajului proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției (i.e. paradigmatică — *n.n.*) pe axa combinației (i. e. sintagmatică — *n.n.*)[2]. Problema este tratată mai pe larg în studiul despre afazie care, prin implicațiile în domeniul teoriei artei pe care le conține, necesită o scurtă rezumare.

„Actul vorbirii implică *selecția* anumitor entități lingvistice și *combinarea* lor în unități lingvistice de un grad mai înalt de complexitate (...). Vorbitorul alege cuvintele și le combină în fraze, în conformitate cu sistemul sintactic al limbii pe care o folosește."[3]

„Orice semn lingvistic implică două feluri de aranjare:

I. Combinarea

Orice semn e compus din semnul constitutiv și/sau apare în combinație cu alte semne. Acest lucru înseamnă că orice unitate lingvistică servește în același timp drept context unei unități mai simple și/sau își găsește propriul context într-o unitate lingvistică mai complexă. De unde decurge faptul

---

P. Guiraud, „Pour une sémiologie de l'expression poétique", în *Langue et littérature* (Actes du VIII-e Congr. Int. Langues et Littér. modernes), Liège, 1961, pp. 186–187; T. Slama-Cazacu, „Despre relațiile dintre stilistică și psiholingvistică", în *Studii și cercetări lingvistice*, 1967, 3, pp. 263–280 și studiile lui R. Jakobson, de care ne vom ocupa în continuare.

[1] Louis Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1961, pp. 67 și urm. [Vezi și *Preliminarii la o teorie a limbii*, trad. de D. Copceag, Centrul de Cercetări Fonetice, București, 1967 — *n. ed.*]

[2] R. Jakobson, *op. cit.*, p. 220.

[3] Idem, „Deux aspects du langage et deux types d'aphasie", în *op. cit.*, pp. 45 și urm.

că orice asamblaj efectiv de unități lingvistice se integrează într-o unitate superioară: combinarea și contextura sunt două fațete ale aceleiași operații. Elementele constitutive au un statut de *contiguitate*.

II. Selecția

Selecția între termeni alternativi implică posibilitatea de a substitui unul dintre termeni celuilalt. Într-adevăr, selecția și substituția sunt două fațete ale aceleiași operații. Semnele sunt legate între ele prin diferite grade de *similaritate*.

Reamintind distincția lui Saussure, se poate spune că selecția și combinarea se găsesc, prima *in absentia*, iar a doua *in praesentia*. Selecția (și substituția) privește codul și mesajul, în timp ce combinarea privește mesajul efectiv și, uneori, și codul.

Tulburările vorbirii pot lovi capacitatea individului de a combina și selecționa unitățile lingvistice.[1] Urmând această cale, Jakobson distinge două tipuri fundamentale de afazie, după cum carența principală rezidă în selecție și substituție (combinarea și contextura rămânând stabile), tulburarea similarității sau în contextură (cu o conservare relativă a capacității de selecție și substituție): tulburarea contiguității.

1.2. În cazul tulburării similarității se deteriorează operațiile metalingvistice, semnul își pierde capacitatea de a trimite spre ceva ce se găsește *in absentia*: metafora devine imposibilă. În schimb, ca tulburare a contiguității, vede pusă sub semnul imposibilității metonimia. Astfel, procesul metaforic va fi echivalentul poetic al tulburării de contiguitate, iar cel metonimic al tulburării de similaritate.

---

[1] În mod tradițional se distinge între afazia de emisie (în care e lovită capacitatea de codificare) și cea de recepție (dificultăți de decodificare).

„Manipulând aceste două tipuri de conexiune (similaritate și contiguitate)" — scrie Jakobson — „un individ își dezvăluie stilul personal, gusturile și preferințele verbale"[1]. Între polul metaforic și cel metonimic există desigur o infinitate de posibilități, dar predominanța unuia dintre poli se poate observa neîndoielnic în evoluția literaturii și a artei în general: „Primatul procedeului metaforic în școlile romantice și simboliste a fost de multe ori subliniat, dar nu s-a înțeles încă în mod suficient că predominarea metonimiei este cea care guvernează și definește în mod efectiv curentul literar numit « realism ». (...) Predominarea respectiv a unuia sau a altuia dintre aceste procedee nu este în nici un fel faptul exclusiv al artei literare. Aceeași oscilație apare în sistemul de semne diferit față de cel al limbajului. Ca exemplu semnificativ luat din istoria picturii, se poate nota orientarea vădit metonimică a cubismului, care transformă obiectul într-o serie de sinecdoce; pictorii suprarealiști reacționând cu o concepție vizibil metaforică."[2]

1.3. Acesta este stadiul la care au ajuns în momentul de față cercetările (sau, mai corect, intuițiile) psiholingvistice sau de tip psiholingvistic în domeniul artelor. Este desigur doar un posibil început. Arta — și trebuie repetat acest lucru — poate fi alăturată proceselor de tulburare a limbajului doar în măsura în care originalitatea actului creator se desprinde întotdeauna de procesul de comunicare referențială.

Lucrurile se complică atunci când se încearcă abordarea altor sisteme artistice decât cel literar. În acesta din urmă, abaterea limbajului artistic de la cel strict referențial apare

---

[1] R. Jakobson, *op. cit.*, p. 62.

[2] *Ibidem*, p. 65. Jakobson face câteva pertinente observații și cu privire la arta filmului, opunând structura metonimică a montajelor lui Griffith celei metaforice din filmele lui Chaplin. Observă însă (*loc. cit.*, nota 1) că structura bipolară a limbajului, deși în mod general acceptată, nu a dus niciodată la o studiere sistematică a polarității respective în istoria artei.

cu evidență. În muzică sau în artele plastice, un limbaj referențial nu există. Operația de identificarea a unităților semnificative este în acest caz întotdeauna deductivă și nu inductivă: de la structura mesajului spre semn și nu invers. Ca atare, operația aparține exclusiv procesului de decodare al criticii. „Semnul" va fi întotdeauna izolat arbitrar și valorează doar într-un context metodologic. El poate fi identificat cu minima unitate reprezentativă, ca în atribuționistica filologică tradițională (și mecanicistă) a lui Morelli-Lermolieff, sau cu minima unitate formală cu rol semnificativ în context, ca în cercetările actuale structuraliste și *Gestalt*-iste.

Astfel stând lucrurile, stabilirea modului original, „a-normal", de combinare și selectare a unui artist va putea ține seama doar de ceea ce pentru artist „joacă rolul" (fără să „fie") de limbaj referențial tradițional: „media" epocii ori „tradiția" figurativă. Din această cauză, nu orice operă de artă, nu orice creator sau curent se pretează la o cercetare de tip psiholingvistic. Aceasta s-ar dovedi — credem — fructuoasă doar în cazuri relativ speciale, în care problema tulburării limbajului să apară cu evidență.

Credem că niciodată problema „comunicabilității" sau a „incomunicabilității" nu a fost atât de acută ca în cadrul artei contemporane. Propunem din această cauză o primă încercare de investigare a problemei, referindu-ne la unul din momentele de răscruce ale istoriei artei secolului nostru: apariția artei abstracte.

2. Afazia de similaritate (Mondrian) și afazia de contiguitate (Kandinsky)

2. Raportul lui Piet Mondrian (il. 90–94) față de limbajul artistic tradițional pare, la o primă vedere, total străin față de orice atitudine programatic avangardistă: „Nu vedem", scrie el, „o netă ruptură între arta trecutului și cea modernă

(...). Arta modernă respinge metodele de expresie folosite în trecut, dar continuă adevăratul său conținut. Ea continuă ceea ce arta trecutului a început: transformarea viziunii naturale"[1]. Prin această operație de abstractizare („transformarea viziunii naturale"), opera de artă tinde să devină o realitate lingvistică de sine stătătoare, în care se păstrează din arta trecutului doar modelul de combinare.[2] Semnul pictural își găsește semnificația doar în cadrul sintagmei.[3] Semnifică doar *in praesentia*. Toți termenii axei paradigmatice sunt sacrificați în favoarea purei prezențe a raportului sintagmatic. După Mondrian, în linie evolutivă, nu mai putea urma nimic. Devenirea istorică a picturii s-a blocat în raportul sintagmatic.

Din această cauză abstracționismul propriu-zis, adică acela care va avea o adevărată importanță istorică, nu va lua naștere cu Mondrian. Arta sa se găsește la limitele figurativului. *De jure*, pictura lui Kandinsky urmează ca moment istoric celei a lui Mondrian, chiar dacă *de facto*, după cum bine se știe, prima acuarelă abstractă a lui Kandinsky (il. 84) datează din 1911, pe când primele pânze „neoplastice" sunt din 1914.

---

[1] P. Mondrian, *Eliberarea de opresiune în artă și în viață* (1941). Citățm din antologia de texte a lui O. Morisani, *L'astrattismo di Piet Mondrian con appendice di scritti dell'artista*, Pozza, Veneția, 1956, pp. 160–161.

[2] „Întotdeauna arta a exprimat relația rectangulară, chiar dacă acest lucru nu s-a întâmplat într-un mod determinat (...). Prin claritatea și plasticitatea formelor naturale, arta non-figurativă a făcut ca relația rectangulară să fie tot mai determinată până când, în fine, a fixat-o cu ajutorul liniilor libere care se încrucișează și par a forma patrulatere" (P. Mondrian, *Arta plastică, pura artă plastică*, 1937, în *op. cit.*, p. 144).

[3] „În arta neoplastică nu poziția verticală sau orizontală, ci poziția perpendiculară este cea care exprimă problema esențială, și deci raportul ce trebuie urmat. Acesta este raportul care exprimă stabilitatea în opoziție cu natura veșnic mișcătoare" (Piet Mondrian, *Casa, Strada, Orașul*, 1927, în *op. cit.*, p. 116).

Wassili Kandinsky (il. 82–86, 89) parcurge calea opusă. Dat fiind faptul că limbajul figurativ tradițional se devalorizase, singura soluție era aceea de a sparge orice dat sintagmatic moștenit și de a căuta posibilitățile asociative ale fiecărui element în parte: linia, culoarea, punctul, suprafața. În acest mod, opera trăiește aproape în întregime pe axa asociativă, în timp ca axa sintagmatică tinde spre zero.

Asistăm astfel, în primele decenii ale secolului, la un dublu proces de absolutism pictural: unul de maximă decodificare (Mondrian), în vederea creării operei ca raport sintagmatic pur, celălalt de maximă codificare, în vederea creării operei de artă ca un pur raport asociativ. Trebuie subliniat faptul că nici la Mondrian nu lipsește complet raportul asociativ, nici la Kandinsky cel sintagmatic. Una dintre aceste două căi, urmată până la limită, ar fi dus la pierderea totală a imaginii picturale.

2.1. Pentru vorbitorul atins de deficiența selecționării, singura realitate stabilă rămâne contextul.[1] El se găsește în imposibilitatea de a începe ori de a sfârși un dialog, deoarece o atare operațiune implică în primul rând capacitatea de a putea selecționa mesajul dintr-un șir întreg de posibilități. În cazul afaziculului de similaritate, a vorbi nu înseamnă „a vorbi cu celălalt", ci „a vorbi cu sine". „El e capabil de a răspunde unui destinatar real ori imaginar când el însuși își închipuie a fi destinatarul mesajului."[2]

În acest caz, orice element lingvistic care are o axă asociativă bogată tinde să dispară, dar rămân neatinse elementele cu un rol în primul rând sintactic. În același fel pictura lui Piet Mondrian tinde să elimine orice reziduu conotativ, pentru a conserva doar elementele absolut necesare unității axei sintagmatice. „Doar osatura, inelele de conexiune sunt păstrate în acest timp de afazie."[3]

---

[1] R. Jakobson, *op. cit.*, p. 30.
[2] *Ibidem*, p. 29.
[3] *Ibidem*, p. 30.

Mondrian: „Dacă astăzi îndrăznim să urmărim abolirea completă a conformației, acest lucru nu este decât consecința a ceea ce arta a făcut dintotdeauna. Arta nu numai că a căutat mereu să se exprime prin plastica pură, dar a căutat întotdeauna să-și găsească o proprie plasticitate (...). Întotdeauna s-a încercat să se picteze — mai mult sau mai puțin — *cu planul, cu linia dreaptă, cu culoarea pură și s-a căutat de-a obține o compoziție în care opozițiile să fie echilibrate* (...). Pentru a realiza ritmul liber într-un fel mai viu, culoarea este purificată și se opune non-culorii: alb, negru, gri. Culoarea își pierde propriul aspect natural deoarece apare ca definită de planul rectangular pe care-l ocupă și care e format în mod obligatoriu de drepte în opoziție. Aceste planuri *nu sunt decât mijloace: sunt doar raporturi care se exprimă* în mod autonom."[1]

Studiile psiholingvistice au arătat că tulburările de similaritate implică și pierderea capacității de a denumi, adică pierderea metalimbajului. Faptul este deosebit de important pentru aplicările în domeniul criticii de artă, deoarece, orice mesaj estetic fiind autoreflexiv[2], orice operă de artă conține într-o certă măsură o dimensiune metalingvistică.

În cazul începuturilor abstracționismului ne găsim în fața a două poziții-limită: de o parte avem pierderea totală a dimensiunii metalingvistice, și de cealaltă, după cum vom încerca să arătăm în cele ce urmează, absolutizarea acestei dimensiuni (Kandinsky) până la punctul în care pictura se transformă în metapictură.

Pierderea axei asociative are drept consecință pierderea capacității individului de a înțelege și de a se face înțeles; se pierde capacitatea acordului eu–tu în ceea ce privește limbajul. Rămâne o singură realitate lingvistică, „idiolectul",

---

[1] P. Mondrian, *Arta realistă și arta superrealistă (morfoplastica și neoplastica)*, 1930, în *op. cit.*, pp. 124–125. Sublinierile sunt ale lui Mondrian.

[2] R. Jakobson, *Essais...*, *op. cit.*, p. 181.

ca mod individual de vorbire, fără nici o legătură cu capacitatea „celuilalt" de a răspunde ori de a vorbi același limbaj. Dar dacă idiolectul este un nonsens pentru comunicația verbală uzuală, el a avut întotdeauna o importanță deosebită în opera de artă, ca fapt creator individual și irepetabil. Cum, de obicei, idiolectul — ca mesaj estetic — și componenta metalingvistică a oricărui fapt artistic conviețuiesc în operă, ermetismul primului este echilibrat de capacitatea autoexplicativă a celui de-al doilea. În cazul tulburării similarității — și pe plan estetic — în cazul picturii lui Mondrian — este distrusă dimensiunea metalingvistică și se absolutizează închiderea idiolectului.

În această perspectivă, ermetismul lui Mondrian apare ca bazat în întregime pe contiguitate. Pierderea similarității duce la negarea semanticității elementului pictural. Culorile primare, perpendicularele negre nu au nici o legătură asociativă: sunt absolut private de orice valoare semantică, dar se exaltă valoarea lor sintagmatică, rolul lor în cadrul operei de artă.[1]

2.2. În geneza abstracționismului lui Kandinsky există un moment crucial, evocat de artistul însuși în amintirile sale:

„Era în amurg, mă întorceam acasă ducând cutia cu culori, după ce lucrasem la un studiu, cufundat încă în visele mele și în amintirea lucrului pe care-l făcusem, când, deodată, am zărit un tablou de o extraordinară frumusețe, strălucind în întregime de o lumină interioară. Am rămas împietrit, apoi m-am apropiat de acest tablou-rebus, în care nu vedeam decât forme și culori și al cărui înțeles îmi rămânea de nepătruns. Am găsit iute cheia rebusului: era un tabloul de-al meu agățat invers pe perete. A doua zi, la lumină, am

[1] Interesant în acest sens este cazul de amnezie cromatică citat de Jakobson, *op. cit.*, p. 34. Vezi și Gelb-Goldstein, „Über Farbenamnesie", în *Psychologische Forschung*, 1925.

încercat să găsesc impresia din ajun, dar n-am reușit decât pe jumătate. (...) Însă un lucru mi s-a părut atunci cu totul clar: obiectualitatea nu mai avea nici o semnificație în opera mea și putea deveni de-a dreptul primejdioasă."[1]

Această experiență, fundamentală, a avut loc înainte de crearea „primei acuarele abstracte" (il. 84), în perioada în care artistul mai făcea încă „pictură obiectuală". Faptul a devenit un *topos* al criticii abstracționismului, dar semnificația sa profundă nu a fost decât tangențial atinsă.

Dacă vederea tabloului întors pe dos a șocat în asemenea măsură ochiul pictorului, încât a constituit un moment esențial în trecerea spre abstracționism, acest lucru nu s-a întâmplat datorită lipsei de referință la un obiect real, ci, în primul rând, deoarece în acea poziție opera prezenta o mare tulburare a contiguității.[2] Acesta a fost faptul esențial care, conștient ori nu, a atins sensibilitatea artistului; și doar o lectură în acest sens a semnificațiilor des-citatei amintiri credem că ar putea explica în mod coerent abstracționismul lui Kandinsky.

În itinerarul său artistic nu asistăm la acea progresivă reducere a semanticității imaginii, la acea conștientă reducere a axei paradigmatice, ca la Mondrian, ci, dimpotrivă, ruptura apare ca relativ bruscă. Abstracționismul său apare ca fruct al distrugerii limbajului pictural tradițional și al travaliului asupra elementelor lingvistice rămase pulverizate, în vederea descoperirii unor noi și mărite posibilități de exprimare. La Kandinsky, raportul sintagmatic este distrus în vederea căutării unor noi motivări estetice ale elementelor din axa asociativă.

---

[1] W. Kandinsky, *Regards sur le passé (Rückblike)*, Drouin, Paris, 1946, p. 17.

[2] A se vedea confirmarea acestei observații de către psihologia *Gestalt*-istă (R. Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles, 1967, pp. 82 și urm.).

„Suprimarea obiectului nu micșorează mijloacele de expresie, ci le multiplică la infinit", scrie Kandinsky.[1] „Operele de artă au avut în toate timpurile « schelete », structuri portante. Această tradiție se păstrează aparent în toată evoluția artelor, devenind « dintr-odată » mecanicisto-academică = fără viață, înainte de începutul epocii moderne, mai ales spre sfârșitul secolului al XIX-lea."[2] Răsturnarea echilibrului tradițional al discursului pictural are drept consecință și necesitatea unei noi teorii a compoziției. Această nouă teorie va trebui, conform propunerii lui Kandinsky:

„1. Să stabilească un vocabular ordonat al tuturor cuvintelor, astăzi pulverizate și denaturate.

2. Să fundamenteze o gramatică a regulilor de construcție.

Elementele plastice vor fi recunoscute și definite asemenea cuvintelor dintr-o limbă."[3]

Atenția dată de către Kandinsky unității semnificative demonstrează pe deplin că una dintre preocupările principale ale artistului (dacă nu chiar principala) era aceea de a găsi un nou semnificat semnificantului dezorientat de ruperea echilibrului semantic: „Studiul analitic al cuvintelor și al sunetului cuvintelor comportă două diviziuni principale: 1) Analiza cuvintelor existente, în cursul căreia semnificatul lor real trebuie pus deoparte și cuvintele vor trebui studiate cu o referință exclusivă la sunetul lor. 2) Studiul sunetelor separate care formează cuvinte, formarea silabelor plecând de la aceste sunete și, în fine, crearea de cuvinte în precedență inexistente."[4] Este legitim însă să ne întrebăm dacă aceste „cuvinte în precedență inexistente" mai pot fi integrate

---

[1] W. Kandinsky, *Valoarea unei opere concrete* (1938–1939), în Wassili Kandinsky, *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano, 1973, p. 201.

[2] Citat din notițele pentru cursurile ținute la Bauhaus în 1930–1931, lecția a 8-a, în *ed. cit.*, p. 293.

[3] W. Kandinsky, *Analiza elementelor primare ale picturii* (1928), în *op. cit.*, p. 170.

[4] Idem, *Planul schematic de studiu și lucru pentru Institutul de cultură artistică* (1920), în *op. cit.*, p. 234.

într-un context inteligibil al comunicației, dacă ele își mai păstrează calitatea de „cuvinte".

2.3. Tulburarea contiguității, în perspectivă strict verbală, se manifestă mai ales prin alterarea facultății de a construi propoziții. Cuvântul, ca entitate, este păstrat, dar, în loc de o sintagmă organizată lingvistic, în momentul comunicării mesajul se transformă într-un *tas de mots*. Contextul se dizolvă, dar operațiile asociative continuă.[1] Această „afazie metaforică" pare a fi împinsă la o expresie-limită în pictura lui Kandinsky. Scrierile sale teoretice sunt, desigur, un fenomen de compensație. Ceea ce încearcă ele să ofere este cheia înțelegerii noului mod de a privi limbajul artistic. Opera, în sine, nega raportul sintagmatic tradițional: forma. *Forma-răsturnată* revine în prim-plan. Ceea ce pentru o concepție tradițională apare ca „dizarmonie", pentru ochiul modern se transformă în „armonie". Kandinsky vede aici acțiunea unei fatalități istorice: „...în cursul întregii istorii a picturii dizarmonia de ieri s-a transformat în armonia momentului."[2] Se înțelege astfel și acea paradoxală afirmație a artistului, conform căreia „în principiu nu există nici o problemă a formei"[3].

Arta lui Kandinsky este fructul unui context istoric. Punctul său de contact — sau mai bine zis punctul de ruptură — își găsește concretizarea în expresionismul german. Pictura sa este de neconceput fără precedentul expresionist, dar acest lucru nu înseamnă că pictorul reprezintă un moment evolutiv al expresionismului, ci, dimpotrivă, momentul în care sunt rupte limitele artei moderne germane în intenția unui nou început.

---

[1] R. Jakobson, *Essais...*, *op. cit.*, p. 35.

[2] W. Kandinsky, *Valoarea unei opere concrete*, în *op. cit.*, p. 202.

[3] Idem, *Despre problema formelor* (1912), în *op. cit.*, p. 127. Afirmația nu este, desigur, întâmplătoare: ea formează teza principală a articolului-program din *Der Blaue Reiter* și va fi reluată în prelegerile de la Bauhaus (*cf.* de ex. *op. cit.*, p. 255).

Pictura expresionistă era fructul travaliului la care era supusă imaginea în momentul formulării. Acest travaliu ținteа la compromiterea echilibrului tradițional, în vederea unei noi formule spațio-temporale, dar era o operație care se oprea vrând-nevrând la mijlocul drumului, deoarece coordonatele spațio-temporale ale imaginii puteau fi reactivate doar în urma unei noi constituiri a obiectului, lucru demonstrat pe deplin de către cubism.

Pentru Kandinsky, blocarea angrenajului expresionist apare de la bun început ca evidentă. El va propune atunci o soluție extremă, încă nefolosită vreodată în istoria artei: distrugerea limbajului pictural (în acest caz al expresionismului) și căutarea valențelor psihoestetice ale fiecărui stilem în parte. Înțelegem astfel de ce în opera lui Kandinsky raportul sintagmatic devine extrem de problematic și mai înțelegem și faptul că abstracționismul istoric nu se naște ca pierdere a referentului existențial, ci ca pierdere a capacității de a da unitate imaginii: nu se naște ca antirealism, ci ca voință de a re-forma limbajul artistic.

Arta abstractă apare a fi pentru Kandinsky consecința voinței, oarecum contradictorie, de a recupera o condiție prelingvistică, presocială a limbajului pictural: „Arta pură și eternă pe care o găsim la toate ființele umane, la toate popoarele și în toate timpurile, care apare în operele tuturor artiștilor, ale tuturor națiunilor, ale tuturor epocilor..."[1]

În această perspectivă apare coerentă referirea perpetuă a artistului la zonele de frontieră ale fenomenului artistic: arta populară, arta copiilor, arta primitivă și cea preistorică. Este o convergență de interese care pe plan lingvistic se traduce în afinitățile existente între afazia metaforică și stadiile inițiale ale dezvoltării lingvistice.

---

[1] W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, trad. fr. de P. Voboudt, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Médiations, Denoël-Gonthier, Paris, 1969, pp. 109–110. [Vezi și *Spiritualul în artă*, trad. de Amelia Pavel, Meridiane, București, 1994 — *n. ed.*]

2.4. „Formarea limbajului infantil, dezintegrarea limbajului afaziculuí, structura și modificările limbilor lumii prezintă o serie de legi comune de solidaritate."[1]

„Infantilismul" sau „primitivismul" multora dintre pânzele lui Kandinsky a fost deseori pus în lumină, fără să se găsească însă niciodată rațiunea ultimă a acestor convergențe. Vom încerca să analizăm legătura dintre arta abstractă și cea infantilă, dar mai înainte trebuie să amintim observațiile psiholingvisticii asupra formării limbajului la copil și asupra pierderii sale la adult.

2.5. Unicul mod în care se poate cerceta formarea limbajului este acela de a observa dezvoltarea lingvistică a copilului, iar unicul mod în care se poate cerceta pierderea limbajului este acela de a observa disoluția lingvistică a afaziculuí. Se pune întrebarea: cărui tip de pierdere a capacității comunicative, cărui tip de afazie îi corespunde procesul invers, cel de achiziție a capacității comunicative, propriu limbajului infantil?

„În afazie", scrie Jakobson, „e afectat termenul care urmează, în timp ce cel anterior rămâne intact. Combinația este de aceea deficientă în tipurile de afazie care privesc decodificarea. Diferența între dificultățile de codificare și cele de decodificare se bazează pe dihotomia tulburărilor de contiguitate și a celor de similaritate"[2].

Limbajul infantil începe cu sforțarea de a da un semnificat fenomenului fonetic, începe deci prin codificare. De aceea, la copil raportul sintagmatic se formează înainte de cel asociativ.[3] Raportul sintagmatic e dat, cel paradigmatic trebuie căutat.

---

[1] R. Jakobson, *Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*, în *Selected Writings*, I, 1962, S'Gravenhage, p. 372.

[2] R. Jakobson, „Verso una tipologia linguistica delle menomazioni afasiche", în *Il farsi e il disfarsi del linguaggio. Linguaggio infantile e afasia*, Einaudi, Torino, 1971, p. 165.

[3] Idem, *Kindersprache, Aphasie...*, *op. cit.*, p. 376.

Pentru afazic, drumul e parcurs invers. Inițial, discursul este o unitate inscindabilă între axa sintagmatică și cea paradigmatică, dar în momentul în care intervine intenția de codificare a fiecărei entități lingvistice, apare, iminent, și dezordinea contiguității. Putem deci spune că afazicul de tip metaforic, adică acela care prezintă tulburări ale contiguității, este acela care vine în contact cu problematica limbajului infantil.

Pe plan pictural, Kandinsky va fi deci cel care va face apel la arta infantilă, și nu Mondrian.

2.6. După cum bine se știe, copilul începe *mai întâi* să emită sunete și abia *apoi* să vorbească. „Copilul", scrie Jakobson, „creează în timp ce preia de la alții"[1], adică mai întâi *imită sunetele adultului* — și ne aflăm acum în faza „prelingvistică" — și abia mai târziu acestor sunete li se atribuie un semnificat. În faza „bâiguielii", sunetul nu e sunet lingvistic, ci doar mijloc al „unui monolog gratuit și egocentric"[2]. Dar după aceea, în delirul limbii (*Zungendelirium*), încă legat de viața biologică, ia ființă și crește treptat în copil dorința de a comunicat.[3] Adesea între faza prelingvistică și cea lingvistică se plasează o scurtă perioadă de liniște absolută.[4] Trebuie însă reținut în primul rând faptul conform căruia capacitatea de a produce și percepe sunete este anterioară structurării limbajului referențial în care va prima valoarea distinctivă a fiecărui sunet. În afazie nu se va pierde capacitatea de a emite, ci cea de a „distinge sunetele din punct de vedere funcțional"[5].

2.7. Itinerarul creator al lui Kandinsky reflectă, pe plan artistic, problematica raportului dintre afazia metaforică și

---

[1] *Ibidem*, p. 329.
[2] *Ibidem*, p. 337.
[3] *Ibidem.*
[4] *Cf.* E. Meumann, *Die Sprache des Kindes*, 1903, p. 23.
[5] R. Jakobson, *Kindersprache, Aphasie...*, *op. cit.*, p. 344.

limbajul infantil. Prima fază (1901–1910) se poate considera ca fază a discursului integral, în care raportul dintre axa asociativă și cea sintagmatică e cel „normal", cu toate variațiile implicate — de la realismul veacului al XIX-lea la *Jugendstil*; marea ruptură e semnată de „prima acuarelă abstractă" (1910), când dintr-odată unitatea planului sintagmatic e subminată în virtutea recuperării unui *status* prelingvistic al picturii. Urmează faza cercetărilor asociative. De la *Despre spiritual în artă* și până la *Punct, linie, suprafață*, scrierile lui Kandinsky reflectă încrâncenarea cu care se căuta posibilitatea atribuirii unui nou semnificat sunetului. Sunt, rând pe rând, epuizate toate valențele semantice ale fiecărui element de compoziție. Acest fapt demonstrează că activitatea creatoare se confundă acum la Kandinsky cu actul lingvistic. El crede că, odată distrusă forma tradițională, e de ajuns cercetarea asociativă pentru recuperarea unei noi realități figurative; crede că, odată rupte lanțurile vechii sintagme, e suficientă cercetarea în jurul sunetului izolat pentru a ajunge la discursivitatea operei. Ambiția sa era aceea de a pune în locul unui limbaj figurativ tradițional un alt limbaj, și prin aceasta să proclame nu atât validitatea acestuia din urmă, cât a „Limbajului". Nu își dă însă seama că, negând această realitate lingvistică esențială care este axa sintagmatică (care, în cazul activității artistice, nu semnifică doar „arta trecutului", ci poate și trebuie să fie creație individuală a artistului), experimentul artistic nu era îndreptat spre cucerirea unui semnificat estetic, ci spre cucerirea unei capacități comunicative a fiecărui semn pictural luat separat. Din această cauză, pictura lui Kandinsky tinde spre metaartă.

Dubla fizionomie a artistului — cea de pictor și cea de teoretician — apare acum ca o consecință firească a locului lui Kandinsky în evoluția artelor. Apare mai clară poate și opoziția față de celălalt pol al abstracțiunii: „neoplasticismul" lui Piet Mondrian.

Pictura lui Mondrian, încadrabilă în problematica tulburărilor de similaritate, neglijează axa asociativă în favoarea

purului raport sintagmatic și, în consecință, refuză orice contaminare metalingvistică. Kandinsky, prin tulburarea contiguității, părăsește axa sintagmatică în favoarea experimentării raportului asociativ, atingând astfel metaarta. În intenția sa de a recupera limbajul primar și esențial, Kandinsky își îndreaptă în mod conștient atenția spre arta infantilă, populară și primitivă. El trece prin toate fazele dezvoltării comunicative de la „zgomot" la „tăcere" și de la „tăcere" la „a vorbi cu sine". Marea aspirație este aceea de a stabili un contact direct și ideal cu un interlocutor: „a vorbi cu celălalt" după schema romantică:

„emoție–sentiment–operă–sentiment–emoție"[1]

2.8. În *Problema formei* (Almanahul *Der Blaue Reiter*, 1912) se poate citi:

„Să încerce cititorul a fixa o literă oarecare (...) cu o privire deosebită de cea obișnuită, adică să nu o privească drept semn normal al unui element verbal, ci să o observe pentru prima dată ca pe un « lucru »: în acea literă el va vedea atunci — în afară de forma abstractă creată de om în scopul practic și funcțional de a indica mereu un sunet anume —, o formă corporală care produce, pe o cale absolut independentă, o impresie interioară și exterioară determinată.

Într-adevăr, litera

1) produce un efect ca semn funcțional

2) produce un efect mai întâi ca formă și apoi ca acord interior, autonom și absolut independent de formă.

Pentru noi este important să subliniem că aceste două efecte nu au nici un raport între ele și că, în timp ce primul este exterior, al doilea are o semnificație interioară.

Concluzia pe care o tragem este că *efectul exterior poate fi diferit de cel interior*, cauzat de *acordul interior*, și că

[1] W. Kandinsky, *Despre înțelegerea artei* (1912), în *op. cit.*, p. 137.

această diferență constituie unul dintre mijloacele expresive cele mai puternice și mai profunde ale oricărei compoziții."[1]

Nu există poate o confirmare mai elocventă decât aceasta a faptului că abstracționismul kandinskyan nu ia ființă ca eliberare a axei asociative, ci ca negare a celei sintagmatice. Comentariile sunt aproape de prisos: într-un semn lingvistic, artistul circumscrie în primul rând încărcătura asociativă, depărtată de valoarea combinatorie care ar fi putut duce la coerența discursivă. Credința noastră este că artistul nu a ales la întâmplare exemplul literei pentru a-și ilustra părerile estetice. Acest fapt demonstrează că el era pe deplin conștient că arta sa era legată în primul rând de o problematică lingvistică.[2]

Știm astăzi că apropierea dintre o calitate cromatică și un sunet lingvistic nu este un simplu *topos* simbolist, ci o realitate.[3] Pentru Kandinsky, litera are rolul sunetului din limbajul vorbit. Formarea limbajului kandinskyan — bazat în primul rând pe culoare — prezintă certe similarități de structurare cu procesul de formare a limbajului infantil, bazat pe vocale.

2.9. Jakobson: „Cromatismul este calitatea fenomenică specifică vocalelor. Sunetul A reprezintă culmea cromatismului (culoarea « roșu »). Consoanele sunt în schimb sunete fără cromatism accentuat și, deoarece contrastul dintre umbră

---

[1] Kandinsky, *Despre problema formei* (1912), în *op. cit.*, pp. 124–126. Sublinierile sunt ale lui Kandinsky.

[2] Faptul apare evident încă din primele pagini ale „tratatului de compoziție" care este *Punkt, Linie zu Fläche*. Punctul geometric, ca element primar al picturii, e văzut ca „uniune supremă și unică de tăcere și grai" (*op. cit.*, p. 15). Printre puținii critici care au intuit importanța pe care o are problematica lingvistică în gândirea lui Kandinsky a fost G.C. Argan (*Storia dell'arte moderna*, 1970, Sansoni, Florența, pp. 384–392).

[3] *Cf.* W. Köhler, „Akustische Untersuchungen", în *Zeitschr. f. Psychol.*, LIV–LXVII, 1910–1915, și C. Stumpf, *Psychophysik der Sprachlaute*, Berlin, 1927, cap. XIII.

și lumină crește odată cu descreșterea cromatismului, el formează în mod firesc originea și, uneori, unica axă a consonantismului."[1] Prima formă fonică în care copilul tinde spre un semnificat este vocala A (strigătul) și o nazală de tipul M-N[2] (geamătul). În scara cromatică echivalentă, vocala A corespunde roșului-aprins, iar nazala M-N acromatismului total: culoarea „negru". Analizând pânzele lui Kandinsky din perioada „eroică" a primelor experimente abstracte, sesizăm imediat că reconstituirea pe care o face Kandinsky limbajului originar infantil este atât de profundă, încât artistul recuperează sensul mecanismului primar al impulsului comunicativ: toate aceste tablouri sunt structurate pe opoziția dintre o linie de contur neagră și o pată cromatică, de obicei acordată pe roșu. Kandinsky recuperează sensul primitiv al *combinării*, cel mai rudimentar raport sintagmatic.

Scrie Jakobson: „Dezvoltarea sunetelor în elemente constitutive cu semnificat se poate prezenta pe scurt în modul următor: la început apar consoanele care se dispun pe linia orizontală alb–negru; apoi se alătură lor vocalele care se diferențiază de-a lungul liniei verticale, urmărind gradul de cromatism. Dezvoltarea sunetelor lingvistice are loc în aceeași succesiune ca dezvoltarea senzațiilor vizuale: așa-numitele culori ale spectrului se diferențiază prin grad cromatic. Se alătură abia mai târziu seriei incolore alb–negru."[3]

Aceste observații privitoare la formarea limbii pot arunca o oarecare lumină atât asupra problemei comunicării în arta infantilă, cât și în cea numită „preistorică" sau în cea abstractă a secolului nostru. Contiguitatea consoană–vocală este raportul sintagmatic primar care oferă posibilitatea unei comunicări, așa cum raportul pictural primar (contur–pată) oferă minima coerență figurativă. Acesta este de altfel

---

[1] R. Jakobson, *Kindersprache, Aphasie...*, *op. cit.*, p. 381.
[2] *Ibidem*, p. 377.
[3] *Ibidem*, p. 384.

raportul folosit de către Kandinsky, la fel cum a fost raportul de bază al primei manifestări figurative cunoscute astăzi: pictura parietală din Magdalenian.

2.10. Abstracționismul lui Kandinsky este rodul distrugerii limbajului pictural tradițional. La polul opus al acestei operații avem alte două manifestări estetice: începuturile istorice ale artei (pictura paleolitică) și arta copiilor, ambele procese în act de dobândire a unui limbaj pictural. Expresiile artistice ale copilului, ale artistului primitiv și ale artistului abstract au o anumită zonă comună de probleme unde se întâlnesc.

Pictorul paleoliticului era angrenat în ceea ce putem numi, cu o expresie modernă, „metafizica primitivă a imaginii"[1].

Între obiect și imaginea sa există, așa cum fenomenologia modernă a arătat, „o identitate de esență, dar nu o identitate de existență"[2]. În mentalitatea primitivă, imaginea nu numai că e considerată *un obiect*, dar e considerată chiar ca *obiectul* a cărui imagine este. De la identitatea de esență între imagine și obiect se trece la identitatea de existență. Nu există nici o diferență între *existența-ca-obiect* și *existența-ca-imagine*.

De aici derivă în bună măsură caracterul magic al pictogramei paleolitice. „A picta un bizon" înseamnă „a avea bizonul"; a atinge imaginea bizonului înseamnă a atinge bizonul. Arta paleolitică nu ia naștere deci ca „artă", ci ca activitate cu interese extraartistice. Fiind *obiect*, imaginea paleolitică avea o axă asociativă destul de dezvoltată, dar o sintagmă redusă la minimum necesar. Raporturile de contiguitate din pictura parietală se reduc la raportul semnificativ minim: contur–pată. Este un lucru prea bine cunoscut că imaginile animaliere de la Altamira (il. 88) sau Lascaux sunt toate structurate pe același model: linia cervico-dorsală

---

[1] J.P. Sartre, *L'Imagination*, ediția a VIII-a, P.U.F., Paris, 1969, p. 4.

[2] *Ibidem*, pp. 17 și urm.

drept contur întunecat și corpul animalului ca pată (roșie ori galbenă).[1]

În evoluția picturii lui Kandinsky, printre atâtea cercetări în vederea atingerii unei purități expresive primordiale, întâlnim o operă, și poate una dintre cele mai înalte, în care legătura cu arta paleolitică depășește simpla comuniune a sintagmelor primare pentru a fi învestită cu profunzimea unei adevărate consonanțe interioare. Este vorba despre *Lirica* (1911) de la Muzeul Boymans Van Beuningen din Rotterdam (il. 89). Faptul cel mai surprinzător este acela că pictura pare a fi în relație directă cu frescele de la Lascaux, descoperite în 1940, cu trei decenii aproape după opera lui Kandinsky. Ne aflăm în fața unei surprinzătoare concordanțe care ne atrage atenția asupra problemelor statutului specificității abstracționismului kandinskyan, față de schematismul paleolitic.[2]

2.11. Cu arta preistorică ne aflăm în fața primelor reprezentări de *obiecte*[3], cu pictura lui Kandinsky ajungem la epuizarea capacității de a le reprezenta. Pentru artistul paleolitic, *imaginea este obiectul*, pentru Kandinsky există un singur obiect[4]: *imaginea-ce-se-refuză-ca-imagine*: imaginea nu poate fi imagine fără să fie „imagine a ceva". Imaginea lui Kandinsky revine la stadiul de *obiect*, dar nu obiect cu

---

[1] *Cf.* André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Mazenod, Paris, 1965, pp. 80 și urm. și S. Giedion, *La naissance de l'art*, Ed. de la Connaissance, Bruxelles, 1965, pp. 27 și urm.

[2] Pentru *Lirica* lui Kandinsky se poate indica și un termen destul de evident al axei paradigmatice: un desen de Mihail Vrubel pentru ediția din 1899 a *Demonului* lui Lermontov (vezi fotografia în Camilla Gray, *The Great Experiment: Russian Art 1863–1922*, Thames and Hudson, Londra, 1962, fig. 19).

[3] Ocolim în mod intenționat dilema — insolubilă, cel puțin deocamdată — privind posibila precedență a reprezentărilor geometrice asupra celor figurative în arta paleolitică (*cf.* W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, R. Piper & Co. Verlag, München, 1911, pp. 1–26).

[4] Vezi W. Kandinsky, *op. cit.*, p. 108.

un statut aparte: *obiect imaginat*. Marea diferență dintre *imaginea-obiect* a paleoliticului și *obiectul imaginat* al lui Kandinsky este aceeași mare diferență care se verifică între achiziționarea unei percepții și pierderea capacității de a percepe, între începutul memoriei istorice și sfârșitul ei.

Pentru clarificare: în momentul în care pictorul paleoliticului își forma imaginea unui bizon, această imagine, cu toate că se afla la stadiul de confundare cu obiectul, se transformă în „amintire a obiectului"[1]. Scrie Bergson: „Formarea unei amintiri nu este niciodată posterioară formării percepției, ea îi este simultană. Pe măsură ce se creează percepția, amintirea ei se profilează alături de ea, ca umbra alături de trup."

Pentru artistul paleolitic exista deci o echivalență între obiectul-amintire și obiectul-imagine a obiectului. Realizarea imaginii se baza, prin forța lucrurilor, pe raportul de contiguitate minim. Pentru artist începea abia atunci procesul de îmbogățire a memoriei istorice, și, pentru aceasta, atenția lui nu se centra asupra capacității de amintire, ci asupra capacității de formulare a amintirii. Problema sa era cum să fixeze imaginea-amintire-obiect în așa fel încât să intre în posesia obiectului. De aici derivă problemele de contiguitate care inițial se bazează pe legea „minimului efort".

La Kandinsky este vorba despre problema contrarie. Ca mecanism lingvistic, această problemă se înscrie sub semnul teoriei afaziei. *Pierderea capacității de a reprezenta obiecte nu este cauza picturii abstracte, ci consecința ei.* Ceea ce Wassili Kandinsky pierde este capacitatea de formulare, pe care pictorul paleolitic voia să o dobândească.

Punctul de întâlnire între Kandinsky și pictura „preistorică" se găsește la nivelul raportului de contiguitate minim. Dar dacă pentru artistul din Magdalenian această sintagmă rudimentară avea importanța unei enorme cuceriri, cucerirea

---

[1] *Cf.* H. Bergson, *Matière et mémoire*, în *Œuvres complètes*, Paris, 1970, p. 223 și *L'énergie spirituelle*, *ibid.*, pp. 912 și urm.

capacității de a fixa imaginea, pentru Kandinsky aceeași sintagmă va fi rodul voinței de a reduce la minimum aspectul tradițional al imaginii.

Scrie Jakobson în legătură cu afazia verbală: „În aceste tulburări nu sunt lovite organele articulatorii, nici cele ale auzului, ci s-a pierdut ceva ce am învățat, o posesiune a memoriei; nu este capacitatea de a produce și percepe un sunet anume (ceea ce s-a pierdut, *n.n.*), ci valoarea lingvistică definitivă a sunetelor în chestiune." În același mod: „Nu capacitatea de a pronunța sau percepe sunetele este esențială în dezagregarea afazică, ci reducerea capacității de a distinge sunetele din punct de vedere funcțional."[1]

În imposibilitatea de a-și forma și fixa o percepție-amintire, dată fiind lipsa facultății combinatorii, Kandinsky se plasează la polul opus picturii paleolitice. Pentru aceasta din urmă, *obiectul*, *amintirea* și *imaginea* erau același lucru, pentru Kandinsky nu dispare nici capacitatea de a percepe obiectul, nici obiectul. Dispare imaginea și acest lucru se petrece drept consecință a distrugerii axei paradigmatice. Astfel dispersată, conștiința creatoare pierde și contactul cu obiectul a cărui imagine era imaginea, pentru a se concentra asupra codului în ale cărui posibilități crede încă, și pe care-l consideră singurul potențial făuritor al unei noi direcții artistice. Dar nemaifiind imagine a unui obiect, tabloul abstract, cu toată exploatarea elementelor picturale, nu mai poate fi decât un *obiect imaginat*; de aici denumirea de „artă concretă" sau „reală" pe care Kandinsky o preferă denumirii consacrate de „artă abstractă"[2].

2.12. Stadiile evoluției artei infantile parcurg un itinerar mult asemănător evoluției limbajului. Primele manifestări „artistice" sunt „mâzgăliturile" — așa cum primele manifestări lingvistice sunt „bâiguielile"; fazei caracterizate

---

[1] R. Jakobson, *Il farsi e il disfarsi del linguaggio...*, *op. cit.*, p. 56.

[2] W. Kandinsky, *Arta concretă*, în *op. cit.*, p. 196.

în lingvistică prin *nurseries* îi corespunde faza propriu-zisă a „desenului infantil". Spre vârsta de nouă ani, marea majoritate a copiilor încetează în mod spontan să mai deseneze.[1]

Așa cum Kandinsky a atins cu *Lirica* din 1911 problemele picturii paleolitice, tot astfel, cu „prima acuarelă abstractă" el atinge stadiul primar al artei infantile: „mâzgăliturile". Acest lucru, departe de a prilejui judecăți de valoare „negative", demonstrează cât de profundă era în mintea artistului dorința de a căuta și găsi o realitate lingvistică necontaminată istoric, pură. În momentul acuarelei abstracte, Kandinsky trecuse deja prin experiența „tabloului răsturnat" și ajunsese deci la dezintegrarea raportului sintagmatic. Apropierea sa de momentul „prelingvistic" al limbajului infantil ne demonstrează că artistul nu se afla atât în căutarea unui nou limbaj artistic, cât în căutarea „originilor limbajului". Dar „bâiguiala" și „mâzgălitura" sunt manifestări ale unui prelimbaj, manifestări ale unui stadiu presocial al dezvoltării copilului, așa cum acuarela lui Kandinsky voia să recupereze un *status* presocial al artei. Bâlbâiala și mâzgălitura nu implică comunicabilitate, nu implică un *eu* și un *tu*, ci presupune doar eul copilului și interferența sa cu lumea. Nu reprezintă deci un act creator, ci o premisă a creativității.

Dacă este adevărat că artistul a fost pentru o vreme atent la manifestările presociale ale limbajului, este tot atât de adevărat că în cele din urmă atenția sa s-a îndreptat spre primele manifestări istorice, adică sociale: pictura paleolitică și desenul infantil din faza „postmâzgălitură".

Arta infantilă (il. 87), în evoluția ei, ne demonstrează că ea nu apare ca o consecință a observării datului natural, ci ca traducere a unui proces mental interior. Și aici legătura dintre artă și limbajul copiilor apare cu evidență. Cea mai importantă confirmare a faptului că un copil desenează „ceea ce vede" și nu „ceea ce știe" vine din observațiile lui Löwenfeld

---

[1] *Cf.* G.C. Argan, prefață la *Educare con l'arte* (*Education through art*), de H. Read, Edizioni di Comunità, Milano, 1962, p. III.

asupra activității creatoare a copiilor cu vederea slabă.[1] Rezultatul acestor cercetări a fost surprinzător și a pus capăt unei lungi și fastidioase dispute: atât copiii normali, cât și cei aproape nevăzători desenează în același mod. Se putea în fine conclude că nu experiența vizuală este cea care dă impulsul estetic al copilului, ci cea intelectuală. Se înțelege astfel și de ce spre vârsta de nouă ani copiii încetează să deseneze: încetează să deseneze pentru că au început, curent, să scrie.

„Desenul" lor nu era „artă", ci limbaj grafic. Prin clasicul *Kopffüsler*, copilul nu voia să dea o imagine a omului, ci să semnifice omul. Odată dobândită posibilitatea de a scrie cuvântul „om", a-l desena devine, din această perspectivă, un nonsens.

Putem încheia aceste sumare observații prin a aminti încă o dată că Wassili Kandinsky se apropie de problematica artei infantile prin mai multe aspecte: prin voința de a recupera un stadiu presocial al artei, adică din dorința de a nu se integra într-un discurs lingvistic istorizat, ci de a găsi esența limbajului; prin importanța dată „necesității interioare" care nu este necesitatea de a lua în posesiune realul ca în arta „tradițională" nici „*nisus formativus*" — necesitatea de a da formă realului —, ci, simplu, necesitatea de a semantiza realul; și, în fine, prin importanța pe care atât Kandinsky, cât și desenul infantil o dau valorii asociative a oricărui element de cod.[2]

Iluminată ni se pare, în acest sens, încercarea de a disocia problema lingvistică a lui Kandinsky de cea a desenului infantil.

---

[1] *Cf.* V. Löwenfeld, *La natura dell'attività creatrice*, La Nuova Italia, Florența, 1969.

[2] „În orice desen infantil se dezvăluie, fără excepție, sunetul interior al obiectului (...). Aici sare în ochi aplicarea inconștientă, aproape spontană, a celor două funcții ale literei citate mai sus: 1) *aspectul contextual*, care e de multe ori bine definit și care pe ici, pe colo ajunge până la schematism, și 2) *formele izolate*, care contribuie la marea formă, fiecare din ele cu o viață proprie" ... etc. (W. Kandinsky, *Problema formelor*, în *op. cit.*, p. 129).

Disocierea demonstrează aceeași bipolaritate existentă între dobândirea și pierderea unui limbaj care se verifică, în alți termeni, în legătura dintre arta paleolitică și cea a abstracționismului kandinskyan.

Desenul copilului — în faza „postmâzgălelii" — este *semn* înainte de a fi *imagine*. O operă de Kandinsky încetează de a fi imagine pentru a deveni un *obiect imaginat*. Semnul copilului tinde spre un statut imagistic, tinde spre cucerirea unei valori sintagmatice. O operă de Kandinsky se retrage din condiția imaginii și tinde spre *valoarea semnică* a fiecărui element pictural în parte.

Am încercat astfel că circumscriem trei cazuri-limită ale comunicării estetice: acela al *imaginii-obiect*, din paleolitic, acela al *imaginii-semn*, al copilului, și acela al *obiectului imaginat*, al lui Kandinsky. La acestea trei ar mai fi de adăugat un al patrulea caz: cel al „imaginii universale", al lui Piet Mondrian. Ne întoarcem astfel la confruntarea dintre cele două personalități maxime ale începuturilor picturii abstracte.

2.13. Atenția lui Mondrian ne apare centrată în întregime pe decodificare. Pictura sa e greu de explicat fără considerarea liniei evolutive a problemei reprezentării plastice Renaștere–impresionism–Cézanne–cubism. Tabloul neoplastic este în ultimă instanță rezultatul abstragerii din compenetrația volumetrică a cubismului a schemei de încrucișări în plan. Cu alte cuvinte, punctul de plecare al lui Mondrian este contextul (forma artistică ajunsă la un anumit stadiu de definire), pe care încearcă să-l depășească prin adoptarea elementelor constitutive minime (linia, planul). Deci, ceea ce precedă este combinația, și ceea ce urmează este selecția. Iar cum în tulburările limbajului e lovit întotdeauna termenul secund[1], la Mondrian tulburarea codificării se prezintă ca tulburare a capacității selective și ca perfecționare extremă a celei combinatorii. Este astfel eliminat, în cele din urmă, tot ceea ce era încă rod al selecției în cubism, pentru a se

[1] Vezi nota 3, p. 263.

extrage doar ceea ce era pură contiguitate. Confirmarea ne vine din înseși scrierile lui Mondrian: „Arta figurativă de astăzi este rezultatul artei figurative a trecutului, și arta nonfigurativă (i.e. neoplasticismul) este produsul artei figurative de astăzi (i.e. a cubismului)."[1]

Pentru Kandinsky, arta abstractă ia naștere ca pierdere a raportului sintagmatic, adică în urma tulburării contiguității. Acest lucru poate avea loc deoarece artistul pune un *hiatus* între arta sa și cea „tradițională". El refuză orice raport sintagmatic dat în precedență și se concentrează asupra selecției elementelor picturale în vederea integrării lor într-un context. Selecția e termenul prim, combinația cel secund. Kandinsky vizează totala codificare a limbajului pictural (vezi schema de la p. 276) și de aceea în operele sale va fi tulburată contiguitatea în timp ce se dezvoltă experimentul selectiv. El se concentrează asupra cercetării posibilităților elementelor de cod, dar distruge contextul. Exploatează fiecare posibil semnificat al stilemului, dar e incapabil de o comunicare coerentă.

Mondrian e pasionat de raporturile calitative, el se ocupă exclusiv de context. Astfel, contextul se închide și codul rămâne fluctuant. „Afazia semantică" — scrie Jakobson[2] — „tinde să lase nefolosit acest dualism și să confere fiecărei clase de cuvinte o funcție izolată și specifică. Dat fiind aceste condiții, fiecare clasă de cuvinte este definită de locul pe care-l ocupă membrii săi într-o secvență sintactică, și varietatea acestor locuri este supusă restricțiilor".

Meditația asupra limbajului ocupă un loc important în gândirea lui Mondrian și confirmă importanța generală pe care o avea această problematică pentru începuturile artei abstracte: „Cuvântul, ca element al limbajului, rămâne necesar pentru a numi obiectele. Într-un viitor foarte îndepărtat, cuvântul va trebui căutat fără formă, adică va trebui să devină sunet cu un asemenea caracter încât să nu cuprindă limitatul,

---

[1] P. Mondrian, *Pura artă plastică*, în *op. cit.*, p. 176.

[2] R. Jakobson, *Il farsi e il disfarsi del linguaggio...*, *op. cit.*, p. 157.

nici ca sunet, nici ca idee. Ideea cuvântului se va transforma în conștiința noastră în semnificat cu ajutorul unei operații plastice contrarii (...). Din momentul în care lucrurile sunt arătate cu o oarecare claritate, ele sunt suprimate ca idei și nu rămâne decât plastica raporturilor lor. Arta cuvântului devine astfel expresia plastică a raporturilor echilibrate (...), în ciuda a ceea ce acest mijloc plastic ar putea avea ca limitativ."[1] Semnificatul trebuie deci, după părerea lui Mondrian, căutat exclusiv în contiguitate („plastica raporturilor"), și nu în similaritate. Rolul lui Mondrian va fi acela de a *închide* o mare epocă a istoriei artei, prin *limitarea* extremă a limbajului figurativ.

NOUL COD PLASTIC AL LUI KANDINSKY
(„o lege necunoscută, al cărei chip confuz înșală...")

Plan și culoare	*Linia*	*culoarea*	*în relație cu temperatura și lumina*
	Orizontală	negru =	albastru
	Diagonală	alb =	galben
	Verticală	gri, verde =	roșu

Plan și componente	*Plan*	*Componente*	*Suma dă al treilea element primar*
		orizontală	diagonală
	triunghi		galben
		negru = albastru	roșu
		orizontală	verticală
	pătrat		roșu
		negru = albastru	alb-galben
		tensiuni (componente)	
		activ = galben	
	cerc	pasiv = roșu	albastru

[1] P. Mondrian, *Neoplasticismul*, în *op. cit.*, pp. 61–62.

2.14. Începuturile picturii abstracte încep astfel să se schițeze ca izvorând în bună măsură dintr-o criză a capacității comunicative. Atât Mondrian, cât și Kandinsky distrug una dintre axele tradiționale ale oricărei coerențe discursive: primul pe cea asociativ-paradigmatică, al doilea pe cea sintagmatică. Această trunchiere a structurii lingvistice explică atât dificultatea receptării profunde a operelor celor doi artiști, cât și conștiința acestei dificultăți, evidentă la ambii artiști. Explică, în fine, posibilitatea, necesitatea și rostul scrierilor teoretice ale lui Kandinsky și Mondrian. La o lectură atentă a lor se întrezărește imediat că ceea ce aduc, sau încearcă să aducă, aceste scrieri este compensarea procesului comunicativ, atrofiat în operă.

Articolele lui Mondrian nu explică procesul prin care se ajunge la echilibrul sintagmatic. Acesta se dezvoltă limpede în însăși opera de artă. Ceea ce caută artistul să explice este justificarea sintagmei pure prin ilustrarea unui raport asociativ general. Asociația, paradigma, are nevoie de descifrare, și, ca atare, scrierile artistului se centrează asupra acestei probleme: verticala *reprezintă* elanul arborelui, principiul masculin, cerul, spațiul; orizontala *reprezintă* „linia întinsă a mării, principiul feminin, timpul"; încrucișarea verticală–orizontală „*exprimă* imutabilul în opoziție cu natura mutabilă", fiind o expresie exactă a echilibrului cosmic"[1] etc.

Scrierile lui Kandinsky parcurg două etape distincte. Prima, punctată de *Über das Geistige in der Kunst*, este cea în care artistul încearcă să stabilească „un vocabular elementar" al picturii abstracte. Faptul era absolut necesar, deoarece elementele formale trebuiau recodificate după pulverizarea lor din forma tradițională. Aflăm acum, de pildă, că negrul este simbolul morții și albul cel al nașterii, dar, în același

[1] *Cf. ibidem*, p. 126; M. Seuphor, *Piet Mondrian. Sa vie, son oeuvre*, Flammarion, Paris, 1956, p. 165 și Bruno Zevi, *Poetica dell'architettura neoplastica*, Tamburini, Milano, 1953, p. 143.

timp, se deschide procesul de formare a unei „gramatici" picturale, care în cea de-a doua etapă, ilustrată de *Punct, linie, suprafață*, va da naștere unei teorii a compoziției.[1]

Această teorie a compoziției era pe deplin necesară, deoarece, dacă valoarea simbolică, paradigmatică, a elementului pictural nu prezenta decât dificultăți marginale de percepere, combinația, contiguitatea, rămâne, în opera kandinskyană, pe deplin problematică. Nu încape îndoială că tocmai raportul sintagmatic este cel pe care Kandinsky încearcă să-l clarifice în opera sa teoretică; și faptul că este vorba despre o operație complementară, integrativă actului estetic, este de asemenea pe deplin evident.

Nici un privitor, oricât de avizat ar fi el, nu-și poate explica, la prima vedere, *de ce* și *cum* — de pildă — un unghi ascuțit alăturat culorii roșii ne duce spre „senzația de portocaliu", ce tinde spre rece, în cazul în care pânza este dreptunghiulară, sau spre cald, când pânza este pătrată.

De fapt, teoria kandinskyană a compoziției este anti-*Gestalt*-istă. Nu găsim nici o intuire inițială a „conformației" care să „ceară" raportarea sintagmatică a elementelor, ci dimpotrivă, Kandinsky tinde spre elaborarea unei „legi necunoscute", dar etern valabile, care să permită combinarea după precepte cu totul noi: „Opera este un organism spiritual care (...) constă din multe părți izolate. Aceste părți izolate, luate separat, sunt fără viață, asemenea unui deget tăiat dintr-un trup. Viața degetului și funcționalitatea acțiunii sale sunt condiționate de compoziția rațională cu alte părți ale trupului (...). Părțile izolate dobândesc viață doar prin întreg

---

[1] Drumul parcurs, cu respectivele sale etape, apare conștient în expunerile artistului: „Progresele obținute printr-o muncă sistematică vor conduce la instaurarea unui vocabular elementar care, în decursul unei dezvoltări ulterioare, va duce către o « gramatică ». Ambele vor duce apoi la o teorie a compoziției care să depășească limitele artelor izolate și să se refere la « Artă » în general" (W. Kandinsky, *Punct, linie, suprafață*, *op. cit.*, p. 51).

(...). Combinarea planificată și funcțională a părților izolate (...) are ca rezultat tabloul."[1]

2.15. Mondrian este poate ultimul artist care vrea, și reușește, să închidă în unitatea operei de artă totalitatea actului existențial. Chiar mai mult, marea sa aspirație a fost aceea de a stabili un raport între existență în general — adică între maximum de reprezentativitate — și minimumul mijloacelor figurative. Problema lui Mondrian se poate sintetiza în raportul dintre *formă* și *eveniment*[2]; între artă și existență, raport care este cercetat în cele două sensuri posibile: de la eveniment spre formă, și de la formă spre eveniment: de la existență spre artă și de la artă spre existență.

Forma este „pentru sine", evenimentul este „pentru celălalt". Pentru Mondrian, contemplabilitatea evenimentului este o premisă a formei. Evenimentul contemplabil tinde către formă, tinde a fi „pentru sine", în loc de a fi „pentru celălalt". Dar, în același timp, obținută forma, aceasta încetează de a fi „pentru sine" și devine „formă a unui eveniment", tinzând deci a fi „pentru celălalt". Conștient de acest fapt, Mondrian ajunge la soluția „neoplasticismului" care ia naștere nu atât dintr-o cercetare metaartistică, cât dintr-o meditație asupra „evenimentului".

Forma trebuie să fie „pentru sine", altcumva nu mai e formă. Pentru aceasta, ea nu trebuie să fie „formă a unui eveniment" sau, dacă forma trebuie să fie formă „a ceva", ea va fi forma Evenimentului. Astfel, forma Evenimentului va fi Forma. Dar ce poate fi Eveniment fără să fie „un eveniment" ? Evenimentul este „evenimentul" din care lipsește „componenta tragică"[3], timpul. Evenimentul nu se poate manifesta decât la începutul umanității sau la sfârșitul ei. Nu va putea fi decât Paradisul sau Moartea, ceea ce pentru Mondrian este de fapt același lucru: Evenimentul. Astfel,

---

[1] W. Kandinsky, *Pictura ca artă pură* (1913), *op. cit.*, p. 138.

[2] În sensul pe care Whitehead îl dă „evenimentului".

[3] *Cf.* Piet Mondrian, *op. cit.*, p. 42.

fiecare imagine a sa va fi imaginea „Morții-Paradis", va fi „Forma Evenimentului", va fi „Imaginea".

Înțelegem astfel și semnificația profundă a „Civilizației purelor relații", visate de pictorul olandez. Aceasta este o civilizație fără evenimente, este civilizația Evenimentului. În absolut, ea este ori Paradisul, ori împărăția morților. Relativ, ea poate fi considerată drept civilizația în care Evenimentul „se fenomenizează" : unde Mitul devine Rit.

Toată viața și opera lui Piet Mondrian stau sub semnul Ritului. Așa cum nu a vrut să dea prin opera sa forme ale evenimentelor, ci Forma, nu imagini, ci Imaginea, astfel existența sa a tins perpetuu spre rit, spre depășirea lui *ego-hic-nunc*, spre *ego-ubique-semper*.

2.16. Acesta este de fapt momentul istoric în care intervine Kandinsky. Imaginea lui Mondrian semnifica Totul ori Nimicul. Ea nu permitea asociații, era sintagmă pură. Dar Kandinsky simte „necesitatea interioară", acel impuls care este forța creatoare. Și-și pune întrebarea fundamentală: cum se poate comunica această tensiune internă? Este arta un limbaj? Și-și răspunde: da, arta *trebuie* să fie un limbaj, dar, pentru a ajunge la realitatea lingvistică a artei, trebuie să fie cercetate în prealabil valențele semnificative ale fiecărui stilem. Pentru Mondrian, Imaginea Evenimentului e incomunicabilă. Kandinsky dorește să evite tocmai acest pericol. Vrea să sfărâme prezența superbă a Formei (care e „pentru sine") și să ajungă la un contact primar, prin operă, între un „eu" și un „tu".

Revolta împotriva sintagmei stă la baza întregii avangarde istorice, dar poate singur Kandinsky împinge această revoltă spre o altă posibilitate de a concepe arta, și nu doar spre anti-artă. Raportul sintagmatic tradițional e simțit ca absurd de către dadaism și suprarealism. Dar dadaismul, în loc să se concentreze asupra axei asociative, cum face Kandinsky, izolează complet obiectul, care e rupt astfel de problematica sintagmatică fără să fie încărcat de acea potențialitate

lingvistică pe care o căuta Kandinsky. Acesta caută *semnificatul*, dadaismul indică direct, simplu și ingenuu *referentul*.

În ceea ce privește suprarealismul, și aici raportul sintagmatic e simțit ca absurd, dar tocmai această componentă va fi exploatată la maximum. Din această cauză, poate, înainte de a exista un *simbol* suprarealist, există o *atmosferă* suprarealistă, aceasta nefiind decât un raport sintagmatic batjocorit, denigrat, absurd.

Soluția lui Kandinsky este total diversă: el crede că, pentru o reînnoire a conceptului de comunicare, limbajul nu mai trebuie privit ca un produs, ci ca o activitate.[1] Neagă de aceea nivelul sintagmatic și se concentrează asupra celui asociativ. Nu se întreabă însă cum va putea comunica o astfel de operă construită după „o lege necunoscută", ci care sunt capacitățile comunicative ale fiecărui stilem. Apar coerente astfel lupta lui Kandinsky împotriva criticii de artă și disprețul său, abia mascat, față de spectatorul comun. Știa, fără îndoială, că operele sale nu erau „terminate", nu erau structurate lingvistic în vederea „vorbirii-cu-celălalt", și deci nu puteau fi recepționate la adevăratul nivel nici de către critici, nici de către public. Își dădea seama că operele sale erau cercetări de laborator („Improvizații", „Impresii", „Compoziții") și deci inteligibile pe deplin doar lui însuși. Înțelegea că operele sale nu ajunseseră la limanul dorit, că înainte de a ajunge la „a vorbi cu celălalt" se opriseră la „a vorbi cu sine", că operațiile sale nu erau plenar comunicative, ci metalingvistice, că făcea „artă despre artă", meta-artă.

În decursul acestor tribulații, el trece prin toate stadiile-limită ale dezvoltării lingvistice: de la *bâiguiala* egocentrică

---

[1] Distincția era deja în patrimoniul gândirii lingvistice, la acea epocă, și a fost stabilită de către Humboldt (*Thätigkeit-Werk*) încă din secolul al XIX-lea (*Ueber die Verschiedenheit des Menschlichen Sprachbaues*, 1836). Pentru reconsiderarea modernă a intuițiilor humboldtiene, *cf.* N. Chomsky, „Cartesian Linguistics: A Chapter in the History of Rationalist Thought", în *Teoria del linguaggio e linguistica generale. Sette studi*, Laterza, Bari, 1971, pp. 3 și urm.

a copilului la *imaginea-semn*, de la contactul cu *imaginea-obiect* a omului paleolitic la *tăcere* — ca potență creatoare. Trece deci prin toate experiențele lingvistice importante, incluzând realitatea presocială a limbajului infantil și pe cea antisocială a tăcerii.

În tot acest travaliu rămâne însă vie conștiința limbajului ca activitate și convingerea că rădăcinile limbajului trebuie căutate înainte de sintagmă și făcând abstracție de orice sintagmă.

Kandinsky, pierzând sensul contiguității, neagă orice limbaj istoric, în vederea recuperării realității primare a unui *Logos semantikòs*.[1] Vrea să piardă memoria istorică a obiectelor și a expresiei raportului dintre obiecte. Nu se interesează de limbaj ca produs, ca operă, ci de limbaj ca activitate, ca facultate de a vorbi.[2]

2.17. Wassili Kandinsky: „*Pânza goală*. În aparență, cu adevărat goală, pătrunsă de liniște, indiferentă. Aproape năucită. În realitate, plină de tensiune, cu mii de sunete grave, suspendate. Puțin înspăimântată de posibilitatea de a fi violată. Dar docilă. Puțin înspăimântată că i s-ar putea cere ceva, cere doar îndurare. Ea poate purta orice, dar nu poate suporta tot. Exaltă adevărul, dar și greșeala. Demască eroarea fără milă. Amplifică sunetul erorii până ce-l transformă într-un strigăt ascuțit, insuportabil.

Pânza goală e minunată, mai frumoasă decât anumite tablouri."[3]

---

[1] „Limbajul formelor și al culorilor, regulile de combinație ale tensiunilor sunt aceleași pentru toți oamenii. Noua teorie e universală și de aceea trebuie împărtășită" (Ph. Sers, *Comentariu la lecțiile lui Kandinsky de la Bauhaus*, *op. cit.*, p. 214).

[2] Din notițele pentru lecția a 7-a, sem. I, 1931, la Bauhaus: „La ce bun aceste lecții? A demonstra că toate se unesc la rădăcină, că totul este legat într-o unică activitate, Armonia. Armonia nu e în liniște, ci în *panta rei*. Armonia e viața în act" (*op. cit.*, p. 250).

[3] W. Kandinsky, *Pânza goală* (1935), *op. cit.*, pp. 191–192.

Și:

„Să ne aruncăm ochii pe o paletă acoperită cu culori: ochiul simte culoarea. Îi intuiește proprietățile. E vrăjit de însușirile ei. Bucuria pătrunde adânc în sufletul spectatorului."[1]

Opera de artă stă, pentru Kandinsky, între zgomot și tăcere. La întâlnirea între posibilitatea neţărmurită a paletei și disponibilitatea infinită a pânzei albe. Opera de artă este de fapt un act. Actul prin care, din zgomot și tăcere, se încheagă vorbirea.

Căutarea acestei conjuncții a fost toată opera lui Kandinsky. Pe undeva se intuia și pericolul: conjuncția ultimă și disperată, veșnică amenințare, dar și ultimă posibilitate a „autenticului" exprimării:

„La urma urmelor, e mult mai bine să arunci cu propria paletă în pânză, să sfărâmi ghipsul sau marmura cu pumnul ori cu ciocanul, să le așezi cu zgomot pe claviatura pianului, decât să scurmi fără vitalitate câmpul unei forme artistice tradiționale și moarte de mult timp. În primul caz mai există o posibilitate, infimă, e adevărat, de a obține o notă vie, fremătătoare. La urma urmei, un fluture viu e de preferat unui leu mort."[2]

2.18. O folosire cu adevărat roditoare a cercetărilor psiholingvistice în studiul fenomenelor artistice trebuie, credem, să lărgească în mod obligatoriu câmpul investigațiilor până la circumscrierea unei „teorii existențiale a afaziei", așa cum preconiza Merleau-Ponty.[3] Ceea ce am încercat în

---

[1] W. Kandinsky, *Despre spiritual...*, p. 83.

[2] W. Kandinsky, *Planul schematic...*, în *op. cit.*, p. 230.

[3] Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, p. 245. [Vezi și *Fenomenologia percepției*, trad. de Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătăjelu, Ed. Aion, Oradea, 1999 — *n. ed.*]

paginile de mai sus a fost, desigur, o primă și cu totul insuficientă experiență.

După părerea lui Merleau-Ponty, afazia lovește nu atât judecata, cât „contextul experiențelor în care ia naștere judecata (...), mai puțin intelectul, cât imaginația productivă"[1].

În cazul artei abstracte, acest „context al experiențelor" este, desigur, foarte larg. Problemele comunicării estetice aveau ca fundament secole întregi de cultură figurativă.

Pentru Kandinsky, autenticitatea comunicației se poate recupera doar în afara acestei culturi, ajunsă în impas. Vorbind elevilor de la Bauhaus[2] despre arta „primitivă", el o plasează în contextul unei prime și originare culturi a umanității. Ceea ce urmează — cultura istorică a Occidentului — nu este, după părerea lui Kandinsky, decât o a doua „cultură". O cultură între ghilimele. Se înțelege aici intenția, și limita, lui Kandinsky: el vrea să inaugureze o a „treia cultură", care să reatingă autenticitatea celei originare. Ca operație istorică însă, tot ceea ce putea face era nu inaugurarea unei noi culturi, ci cel mult operația „Cultura".

Pentru Mondrian[3], arta modernă se înalță pe temelia întregii culturi figurative europene. Această atitudine pe deplin afirmativă față de arta tradițională, atât de singulară în cadrul avangardei istorice a secolului XX, se explică prin absolutizarea raportului dintre obiect și imagine, între realitate și artă sau — așa cum am încercat să arătăm — între „eveniment" și „formă". Se absolutizează rolul raportului

---

[1] *Ibidem*, p. 264.

[2] W. Kandinsky, *Lecția a 5-a, sem. II*, 1931 (*op. cit.*, p. 288).

[3] Am evitat în mod intenționat atât problema precedenței în ceea ce privește „invenția" artei abstracte (un rezumat al problemei, în A. Gehlen, *Imagini ale timpului (Zeit-Bilder)*, trad. rom. de Bucur Stănescu, Meridiane, București, 1974, pp. 194 și urm.), cât și analiza operei și gândirii teoretice ale altor pictori abstracți de la începutul secolului (Malevici, Kupka și Delaunay în primul rând), integrabile — fiecare cu nuanțările necesare — în cele două căi ilustrate de Mondrian și Kandinsky.

sintagmatic în care, în cele din urmă, se integrează și utopia lui Mondrian, unde existența umană ar trebui să devină un proces atemporal, sintagmatic, veșnic *in praesentia*: „Așa cum Arta Nouă se manifestă în ziua de astăzi în cadrul artei trecutului — care s-a prelungit până în timpurile noastre —, putem întrezări cum în cadrul civilizației trecutului se tinde către Viața Nouă. Arta e capabilă să ne facă să înțelegem felul în care această viață nouă se va naște. Lepădându-se de orice opresiune naturală, ea va sfârși prin a se elibera de sub stăpânirea formelor particulare de orice fel și, atunci, va produce, la fel ca arta, realizarea purelor relații."[1]

Abia sumar schițată în aceste două poziții net antagoniste, o lărgire a investigațiilor psiholingvistice spre concluzii generalizatoare este poate posibilă. O „teorie existențială" a afaziei implică însă un demers mult mai vast, care să cuprindă întreg fenomenul culturii contemporane, lucru care, desigur, depășește limitele și posibilitățile studiului de față.

[1] Piet Mondrian, *Artă nouă, Viață nouă*, în H.L.C. Jaffé, *De Stijl 1917–1931*, trad. it., Milano, 1964, p. 350.

Postfață

A republica în 2007 o carte de istoria artei apărută în 1981 poate părea, pe bună dreptate, un act temerar. Am șovăit la început. Luând cartea în mână, am surâs recitind anumite pagini (scrise între 25 și 30 de ani), m-am uimit parcurgând altele, m-am bucurat și din nou uimit descoperind pasaje care mi s-au părut reușite, dar stranii și străine la un loc, ca și când ar fi fost scrise de un altul. În cele din urmă, învingând șovăielile și reticențele, mi s-a părut că republicarea se justifică. Două sunt motivele esențiale care m-au hotărât că pasul merită făcut. Primul e de ordin personal și privește în esență faptul că majoritatea temelor abordate aici, cu mintea și instrumentele de lucru de care un tânăr intelectual dispunea în România anilor '70, au putut fi reluate și duse mai departe în alte condiții, pe alte meridiane și cu alte împliniri. Rădăcinile acelor strădanii de mai târziu se află aici. Valoarea de laborator și de arhivă pe care această carte o are, în comparație cu cărțile mele ulterioare, nu constituie însă, în sine, un motiv suficient pentru ca ea să revadă — cum se spune — „lumina tiparului". Există un al doilea motiv, mai adânc poate, mai general și mai semnificativ. Asupra lui aș dori să zăbovesc mai mult. Parcurgând această carte ca și cum ar fi fost scrisă „de un altul" — făcând deci acel „pas înapoi" care constituie însuși miezul tematic al cărții —, am perceput în ea un freamăt intelectual, o febră și — iertată-mi fie expresia — un fel de aproape vinovată bulimie enciclopedică pe care cred că și cititorul le poate sesiza. Consider

că ele nu-mi aparțin doar mie, ci unei generații. Unei generații încercate de istorie (dar a existat vreodată una care să nu fi fost?), unei *anumite* generații, așadar, încercată de o *anumită* istorie — și în luptă cu ea.

Cartea a apărut la sfârșitul anului 1981, când tocmai se declarase starea de asediu în Polonia și când orice vis lua rapid alură de coșmar. Ea a avut, pe plan personal cel puțin, aspectul unui fel de mic miracol. Fără strădania unor oameni curajoși, care pilotau, în pofida tuturor greutăților, fantastica Editură Meridiane (mă gândesc în primul rând la Modest Morariu și la Victoria Jiquidi), cartea nu ar fi existat. Hotărâsem deja, din motive multiple și inutil de înșirat aici, propria-mi strămutare într-un „dincolo", act care pe atunci echivala cu o dispariție. Cartea purta în ea o ambiție secretă: aceea de-a lăsa o urmă. Ambiție nemăsurată? Poate! Acum însă, după mai mult de un sfert de veac, micile orgolii s-au estompat și privirea poate discerne în litera scrisă un sens secund, mai înalt. El trimite la voluptatea de a gândi liber și la strădania de a căuta lumina — o lumină — atunci când afară se face întuneric, tot mai întuneric. El dezvăluie și o anumită încăpățânare: cea a unui intelectual care vrea, fie ce-o fi, să-și facă meseria — care e cea a gândului, a descifrării de sensuri și a dialogului — chiar pe întuneric, chiar pe frig, chiar pe bâjbâite. A gândi, a scrie și a vorbi, la sfârșitul anilor '70 și începutul anilor '80 în România, despre pictura venețiană, despre melancolia lui Georges de La Tour, despre cartea de pictură a călugărilor de la Athos sau despre pătratele magice ale lui Mondrian iradia o anumită aură subversivă, pe care ar fi poate nedrept s-o poleim azi peste măsură, după cum ar fi poate nepotrivit s-o facem să-și piardă total strălucirea. Ca alte cărți apărute în acea periodă, *Creatorul și umbra lui* îmbină subversivul cu baricada și cu fuga. Caracterul ei subversiv privea — atunci — cultura oficială și insuportabila ei limbă de lemn, baricada de la care se revendica era una fragilă, făcută din cărți și din hârtie, fuga din care s-a născut era una între două rafturi de bibliotecă sau,

în acest caz special, în spațiul imaginar al unui tablou. Această culegere de eseuri poate fi deci citită ca un eșantion a ceea ce a însemnat pentru o anumită generație actul cultural, cu amestecul lui de nesăbuință intelectuală și responsabilitate morală. Dar aș îndrăzni să invit cititorul să evite o lectură pur nostalgică a cărții. Dacă ea mai poate spune azi ceva, acest lucru se datorează, cred, faptului că febrilitatea intelectuală care o traversează nu este una a închiderii, ci una a deschiderii. Soarta acestei cărți a fost fericită, căci ea se înfățișează azi nu ca o despărțire definitivă de o meserie — cea de interpret al imaginilor și ideilor artistice —, așa cum întru câtva fusese concepută, ci — lucru cu totul de neprevăzut atunci când a fost publicată pentru prima oară — ca un început de drum. Gândul care îi stă la temelie, cel al nașterii instanței critice în însuși actul de creație, e prezent în carte, înconjurat de anumite intuiții de care autorul nu s-a dezis niciodată. Este motivul pentru care nici o literă nu a fost schimbată în text și nici o notă de subsol nu a venit să completeze un aparat critic deja destul de încărcat al primei ediții. Pentru însetații de informație bibliografică de azi, un simplu clic în internet ajunge pentru a le potoli setea. Ceea ce am considerat însă necesar, ținând seama mai ales de progresele tehnice ale zilei, a fost reactualizarea calitativă a aparatului iconografic. La aceasta au contribuit cu profesionalitate Evelyne Perriard, Pierre-Yves Theler şi tehnoredacția editurii Humanitas. Existența acestei ediții se datorează însă în primul rând interesului și colaborării excelente cu care ea a fost onorată de Gabriel Liiceanu, Lidia Bodea și Mona Antohi. Lor, tuturor, le mulțumesc.

VICTOR IERONIM STOICHIȚĂ
Fribourg, Elveția, iunie 2007

Indice de nume

Abu Ma' Sar, 274
Ackermann, J.S., 52, 205
Adhémar, Hélène, 250, 271
Adhémar, J., 107
Adrian, V.H., 188
Alberti, Leon Battista, 8, 77, 78, 84–87, 90–93, 97, 113–118, 121, 122, 125
Alberti, R., 244, 275
Alcobitius, 274
Anastos, M.V., 22, 23
Antal, Frederick : 52, 53, 71
Antohi, Mona, 325
Antonello da Messina, 74
Apelles, 80, 96
Ardinghelli, Niccolò, 163
Aretino (Pietro Bacci, zis), 75, 76, 81, 82, 99, 110, 111
Aretino, Spinello, 48, 71, 82, 87, 90, 95, 98, 100, 105–111
Argan, G.C., 75, 82, 95, 193, 197, 198, 203, 207, 221, 266, 302, 308
Aristotel, 51, 52, 54, 84, 85, 123, 125, 127, 128, 130, 132, 133, 135, 244, 245, 274
Armbruster, A., 54
Arnheim, R., 294
Augustin, 243
Aussunto, R., 56, 65
Bachelard, G., 215, 257, 258, 263
Bagdasar, N., 138
Baldinucci, F., 192, 201, 202, 204, 205, 209–211, 213–219, 221– 230
Baldung Grien, Hans, 260
Balgus, 170
Ballini, Gaspare, 80, 84, 99, 101, 110
Baltrušaitis, J., 261, 262
Bandinelli, Baccio, 160
Bandmann, G., 242, 243
Barbu, N.I., 132
Bardon, Françoise, 250
Barilli, R., 86
Barocchi, Paola, 81, 94, 99, 106
Barocci, Federico, 254, 255
Barthes, Roland, 281, 284, 285
Battisti, E., 76, 121, 215
Baudoin, Jean, 246, 247, 251, 262, 273
Baxandall, M., 86
Beccafumi, Domenico, 162, 190
Beccati, G., 82
Beethoven, L. van, 216
Bellange, Jacques, 246, 248
Bellarmino, Roberto, 229
Bellini, Gentile, 101
Bellini, Giovanni, 74, 75, 100, 267
Bellori, G.-P., 201, 209, 255, 275
Benedetti, abatele, 218

Berger, E., 43
Bergson, H., 306
Bernini, Domenico, 204, 206, 207, 214
Bernini, Gianlorenzo, 13, 192, 197, 200–205, 208–225, 227, 228–230
Berti, L., 157, 159, 160
Bettini, S., 35, 40, 42
Bezdechi, Şt., 128
Bialostocky, J., 82, 206, 265
Bigot, T., 274
Biondo, M., 75
Birindelli, M., 219
Bloemart, Adriaen, 255
Bloemart, Cornelius, 255
Blunt, sir A., 109, 140, 203, 232
Boas, G., 279
Boccaccio, Giovanni, 64
Boccamazza, M., 110
Bocchi, Fr., 143, 147, 148, 150, 180
Bodea, Lidia, 325
Boeriu, Eta, 57, 66, 134, 268
Boethius, 121, 243
Bonicatti, M., 243
Bono, Pietro (Petrus Bonus Ferrarensis), 169, 170, 185
Bordone, Paris, 99
Borghini, Raffaele, 144, 161
Borromini, Francesco, 192, 197, 206, 207, 215
Bosch, Hieronymus, 243, 249
Boskovits, M., 48
Boşca, T., 248
Branca, Savini, 107
Brandi, C., 20, 95, 119, 125, 189
Braniște, E., 28
Bratu-Stati, Smaranda, 14
Bratu-Stati, Şerban, 14
Brezianu, B., 40
Briganti, G., 192
Brockhaus, H., 33
Bronzino (Angiolo Torri, zis), 99, 100, 143, 148, 165
Brossin Du Méré, Georges, 227
Bruegel, Pieter, 141, 243
Brunelleschi, Filippo, 113–115, 149, 265
Bruno, Giordano, 187, 119
Buonarroti, Michelangelo, 13, 55, 80–82, 96–112, 114–116, 120–138, 140–142, 154, 156, 159–161, 175, 199, 200, 211–213, 228
Busuioceanu, Oana, 74, 201, 255
Butti, abatele, 227

Cabasilas, Nicolae, 28
Callot, Jacques, 248
Calvesi, Maurizio, 188
Calwey, G.D.W., 43
Camesasca, E., 107, 109, 110
Cantacuzino, D., 68
Cantimori, D., 86
Carandini, Silvia, 213
Caravaggio (Michelangelo Merisi da), 207, 251, 252, 263–269
Carpaccio, Vittore, 74
Cartojan, N., 35, 46
Cassirer, Ernst, 116–118, 123
Castelfranco, Giorgio da, 75, 101
Castelli, Enrico, 197
Castiglione, Baldesar, 126
Catelanos, Frangos, 39
Cauquelin, Anne, 263
Cellini, Benvenuto, 162
Cennino, Cennini, 8, 42, 48–73, 78, 79, 86, 113, 114, 162
Cézanne, Paul, 310
Chantelou, Paul Fréart sieur de, 192, 193, 195, 201, 204–210, 213, 215, 217–220, 222, 223, 225, 227–229

Chaplin, Charlie, 288
Charpentier, F.-Th., 238, 271
Charpentrat, P., 192
Chastel, A., 231, 243, 248, 249, 262, 272
Chatzidakis, M., 28, 36–39, 43
Chigi, Agostino, 107
Chiriţescu, Fl., 27
Chomsky, N., 317
Choux, J., 260
Cibinensis, Malchior Melchior von Hermanstadt), 170
Cicero, 97
Cieri Via, Claudia, 260
Cimabue (Cenni di Peppo, zis), 61, 224
Cinelli, Giovanni, 180
Cirri, A., 144, 147, 148, 150, 151, 154
Clapp, F.M., 144, 151
Clement din Alexandria, 20
Clements, R.J., 98, 121
Clouwet, A., 275
Colbert, Jean-Baptiste, 218
Coletti, L., 104
Colonna, Vittoria, 140, 175
Condivi, Ascanio, 129, 140
Constantin cel Mare, 18
Constantin V Copronymos, 22
Constantin VII Porfirogenetul, 29
Contardi, B., 197
Contarini, Alessandro, 92, 103
Cooper, F.A., 162
Copceag, D., 286
Corazzini, O., 143
Correggio (Antonio Allegri, zis), 210
Corti, José, 215, 263
Corti, Raffaela, 158, 159
Corvino, Alessandro, 109
Coseriu, Eugenio, 317
Cosimo, ducele de, 159
Cox-Rearick, Janett, 144, 145, 147, 154, 157, 158, 163
Croce, Benedetto, 76, 192, 197, 198, 278
Crudu, Ştefan, 97
Cummings, F., 267
Curtius, E.R., 54, 59, 85, 194
Cusanus, Nicolaus, 118, 131

Da Brescia, Moretto, 111
Da Carrara, Francesco, 48
Da Cortona, Pietro, 192
Da Fabriano, Gilio, 109
Daniello, Bernardino, 86, 91, 110
Dante, Alighieri, 56, 57, 66, 72, 127, 267, 268
Danti, Vincenzo, 64
De Bérulle, Pierre, 239, 255
De Boccard, E., 28
De Bruyne, Edgar, 121
De Fusco, Renato, 277
De Gheyn, Jacob, 269
De Givry, Grillot, 171
De Hollanda, Francisco, 80, 81, 98, 112, 120, 121, 129, 136, 137, 140, 141
Delaunay, Robert, 320
Del Giallo, Jacopo, 94
Del Migliore, Francesco Leopoldo, 144
Del Sarto, Andrea, 99
De'Maffei, Fernanda, 22
De Maio, R., 140
Democrit, 246
Descartes, René, 217
De Tolnay, Ch., 144, 145, 151–158
De Vigenère, Blaise, 257
De Voragine, Jacobus, 50
Dewey, John, 279
Di Bicci, Neri, 71

Diderot, Denis, 5
Didron, A., 33, 43, 44
Dimaras, K.Th., 14
Dionisie din Furna, 14–18, 22, 32–36, 39–47
Dionisie (Pseudo-) Areopagitul, 20, 24, 27, 29, 68
Dodge Barton, Eleanor, 208
Dolce, Ludovico, 74, 76, 77, 79–81, 83, 84, 86, 87, 90–92, 94–107, 109–111
Donatello (Donato di Niccolò Bardi, zis), 211
Doni, A.F., 75, 99, 253, 254
D'Onofrio, C., 202, 223, 224
D'Ors, E., 194
Dossi, Dosso, 10
Doxara, Panaiotis, 40
Dubois, Cl.-G., 199
Dujčev, Ivan, 19, 29, 31
Durand, P., 33
Dürer, Albrecht, 141, 163, 188, 240, 243–245, 249, 251–255, 258, 263, 269–275
Duțu, Al., 223

Eco, U., 32, 115, 285
Edgerton, S.Y. Jr., 265
El Greco (Domenicos Theotocopoulos, zis), 159
Eliade, Mircea, 131
Elpios Romanos, 28, 33, 45
Emiliani, A., 255
Epifanie din Cipru, 20
Eusebiu al Cezareii, 20
Eutihie, 37
Evdokimov, P., 20, 26, 27
Evola, J., 164, 170, 180, 181, 185

Façon, Nina, 278
Fagiolo dell'Arco, Marcello, 211, 219, 221, 265
Fagiolo dell'Arco, Maurizio, 162, 189–191, 211, 213, 219, 221, 252
Faret, Nicolas, 227
Fatucci, 160
Fecioru, D., 22
Félibien, A., 220
Ferdinand de Medici (mare-duce de Toscana), 148
Feti, Domenico, 254
Ficino, Marsilio, 76, 122, 131, 141, 164, 168, 244, 245, 258
Filip II (rege al Spaniei), 148, 149
Flammarion, I., 231, 243, 313
Florescu, V., 85, 86, 96, 98
Forlani-Tempesti, Anna, 145, 156, 182
Forster, K.W., 145, 155, 156, 158
Foucault, M., 190, 263
Francastoro, G., 86
Freud, S., 164
Frey, C., 61, 126, 129, 160
Fromentin, Eugène, 107
Furtenagel, Laux, 261
Fusco, Renato de, 277, 278

Gaddi, Agnolo, 48, 49, 59–62, 69
Gaddi, Taddeo, 59, 60, 66
Galenus, 52
Galilei, Galileo, 212
Garin, E., 124
Gehlen, A., 320
Gelb-Goldstein, 293
Georgescu, Eftimie, 34
Gerini, Niccolò di Pietro, 49
Gerolamo din Brescia, 81
Getto, G., 212
Ghenadie al Râmniculuí, 16, 30, 34, 37, 44, 46
Gherardi, Cristoforo, 105

Ghiberti, Lorenzo, 61, 113, 114
Giedion, S., 305
Gilbert, C.E., 92
Giorgione (Giorgio da Castelfranco, zis), 74, 100, 101, 246, 247
Giotto di Bondone, 59, 60, 62, 64, 68, 72
Givry, Grillot de, 171
Gombauld, Jean Oger, 231
Gombrich, E.H., 100, 228
Gorgias din Leontinoi, 203
Grabar, A., 18, 19, 25
Gracián y Morales, Baltasar, 223
Grassi, L., 94
Gray, Camilla, 305
Grecu, V., 16, 32, 34, 35
Griffith, D.L.W., 288
Grigore al Nyssei, 20
Grigore cel Mare, 20, 137
Grouvel, F., 232
Guarnati, Daria, 104
Guiraud, P., 286

Harossa, V., 107
Hartlaub, G.F., 263, 267
Haskell, Fr., 228
Hatzfeld, H., 214
Henric IV (rege al Franței), 261
Heraclit din Efes, 127, 246
Heraclius (Pseudo-), 50
Hetco, Maria, 54
Hjelmslev, L., 286
Hocke, G.R., 188
Hollar, W., 255
Homer, 5, 11
Horațiu (Quintus Horatius Flaccus), 59, 77, 79, 80, 107, 109
Huizinga, J., 258
Humboldt, W. von, 317
Ibn Essra, 274
Ignațiu de Loyola, 229
Ioan Damaschinul, 22–24, 26
Ioan Gură de Aur, 46
Ionescu, Anca Irina, 217
Ionescu, S., 131
Iordachi Sin Mihai (Zugravul), 35
Isidor din Sevilla, 52
Ivănescu, Cezar, 132
Ivănescu, Maria, 132

Jaffée, H.L.C., 321
Jakobson, Roman, 281–283, 285–288, 291–293, 296, 298, 302, 303, 307, 311
Jamot, P., 238, 240
Jiquidi, Victoria, 324
Joyce, James, 10
Jung, C.G., 170, 190, 253

Kandinsky, Wassili, 276, 289–320
Kant, Immanuel, 138
Kegan, Paul, 52
Kircher, Ath., 261
Kitzinger, E., 18, 20, 25
Klein, R., 107
Klibansky, R., 243, 245, 251, 254, 269, 271, 272, 274
Köhler, W., 302
Koyré, A., 167
Kris, E., 228
Kristeller, P.O., 125
Kupka, František, 320
Kurtz, O., 192

La Bruyère, Jean de, 226
Ladner, G.-B., 20
Laertius, Diogenes, 261
Lafond, J., 243
La Fons, Jacques, 261
Lafontaine-Dosogne, Jacqueline, 30

Lalanne, L., 218
Lancilotto, Fr., 90
Lapini, A., 143
La Rochefoucauld, François, duce de, 226
La Tour, Georges de, 13, 232–234, 236–238, 240, 243, 254, 255, 257–263, 267–275, 324
Lattanzio, 136
La Vallée, Claude de, 260
Lavin, Ir., 229
Lazarev, V., 27, 28, 36
Lăzărescu, G., 82
Le Bègue, Jean, 67
Le Brun, Charles, 250
Leclerc, Jean, 268
Lee, R.W., 80
Leeman, A.d., 98
Leonardo da Vinci, 63, 78, 79, 81, 92, 114, 116–121, 124, 130, 131, 133, 141, 199, 200, 210, 265
Lermontov, M.I., 305
Leroi-Gourhan, A., 305
Liiceanu, Gabriel, 325
Lomazzo, Gian Paolo, 122, 135, 137, 141
Longhi, R., 80, 100, 264
Lorenzetti, Ambrogio, 68
Lorenzo il Magnifico, 164
Loth, Ulrich, 268
Lotman, I., 30
Löwenfeld, V., 308, 309
Ludovic XIII (rege al Franței), 227
Ludovic XIV (rege al Franței), 201, 204, 225–228
Ludwig, G., 267
Luther, Martin, 136, 138
Luzio, P., 107
Macarie, Arhimandritul, 16, 32, 34
Macée de l'Epinay, Fr., 268
Maio, R. de, 109
Mâle, Em., 257, 260, 262, 265
Malevici, Kasimir, 320
Mallé, L., 53
Maltese, C., 279
Mantegna, Andrea, 74
Marchesi, părintele, 229, 230
Marcus Aurelius, 131
Marinescu, I., 79
Marino, A., 203
Marino, Gianbattista, 205
Martinet, A., 284
Martini, Simone, 57
Masaccio, Tommaso din Ser Giovanni, zis 115
Maso, 61
Mathew, G., 18, 28
Mathieu, P., 257, 258
Mărculescu, S., 60, 223
Medici, Cosimo de, 159
Medici, Lorenzo de (zis Il Magnifico), 164
Merleau-Ponty, Maurice, 319, 320
Meumann, E., 329
Michiel, Marcantonio, 98
Miclău, P., 284
Migliore, F.L., 144
Migne, 24
Mignot, Jean, 52
Mihail Astrapas, 37
Mijkovic-Pepek, P., 37
Milanesi, G., 112
Milizia, Francesco, 143, 192, 205, 219
Millet, G., 28, 30, 35, 36
Milton, John, 200, 240
Mirot, L., 213

Moisuc, E., 138
Molière (Jean-Baptiste Poquelin, zis), 283
Monaco, Lorenzo, 49
Mondrian, Piet, 276, 289–294, 329, 310–313, 315, 316, 320, 321, 324
Monod-Herzen, G.E., 169
Morariu, Modest, 324
Morelli, Giovanni (Ivan Lermolieff), 98, 289
Moretto, 111
Morisani, O., 290
Morpurgo-Tagliabue, G., 197, 203
Morris, Ch., 279, 280, 283
Muratoff, P., 38
Musicescu, Maria Ana, 14, 35

Nandriș, Gr., 35
Nicco Fasola, Giusta, 95, 104
Nicollo di Pietro Gerini, 49
Nicolau, R., 30
Nicolson, G., 272, 274
Nietzsche, Fr., 215, 216, 222
Nifo, A., 76, 77
Noica, Constantin, 123
Nyholm, Esther, 99

Olms, G., 137
Ortolani, S., 97, 107
Ostrogorsky, G., 18, 22, 27, 32
Ottani Cavina, Anna, 233
Ouspensky, L., 21, 25

Paleolog, V.G., 78
Pallavicino, Sforza, 203
Palluchini, Anna, 93, 98, 107
Palluchini, R., 98, 99, 104, 107, 111
Panofsky, E., 44, 45, 68, 79, 91, 124, 125, 135, 206, 219, 237, 241–243, 251, 269, 271, 272, 274
Panselinos, Manuil, 34, 37, 40–43
Papacostea, C., 123
Papadopoulos-Kerameus, A., 33, 34
Papu, E., 223
Paracelsus (Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim, zis), 164, 167, 168, 170, 171
Pariset, F.-G., 234, 244, 249, 250, 255
Parmigianino (Francesco Mazzola, zis), 162, 163, 187, 188, 190, 191, 249, 252–254, 265, 268
Parronchi, A., 95
Pascal, Blaise, 258, 259, 275
Pavel, Amelia, 79
Pavel (Saul, zis), 158, 173–175
Pedretti, C., 265
Perriard, Evelyne, 325
Perrault, Charles, 201, 202, 222, 223, 225, 227
Petrarca, Francesco, 57, 58, 72, 248
Petrova, Eva, 157, 158
Pevsner, N., 209
Picard, R., 233–235, 271
Piccolomini, Enea Silvio, 86
Pico della Mirandola, Giovanni, 127, 168
Piero della Francesca, 74, 118
Pino, Paolo, 74–79, 81, 83, 84, 87, 90, 93–100, 104, 105, 108, 109
Pinturicchio (Bernardino di Betto, zis), 169
Pippidi, D.M., 79
Pitagora, 96, 122
Pittalunga, Mary, 107
Platon, 5, 68, 77, 85, 122, 123, 125, 127, 128, 131

Pliniu cel Bătrân, 96, 99
Plutarh, 203
Pollak, O., 205
Pontormo (Jacopo Carrucci, zis), 13, 99, 143–145, 148, 149, 152–165, 167, 168, 171, 174–187, 189, 190, 249
Potra, Fl., 202
Poussin, Nicolas, 206–208, 275
Pozzi, M., 80, 107, 108, 110

Quintilian (Marcus Fabius Quintilianus), 54, 59, 85, 93

Radian, H.R., 258
Rafael (Raffaello Sanzio), 83, 96, 98–103, 107, 109, 111, 116, 126, 127, 134, 141
Ragghianti, C.L., 265
Rambervilliers, A. de, 249
Read, sir Herbert, 308
Réau, L., 183, 242, 252
Ricci, Pier Francesco, 158, 159
Ricoeur, P., 87
Ridolfi, C., 100
Riegl, A., 205
Ripa, Cesare, 33, 136, 137, 236, 237, 245, 247, 251, 253, 254, 256, 259–261, 268, 275
Ritsos, Andrea, 31
Romano (Giulio Pippi, zis), 98
Ronsard, Pierre de, 228
Rosemberg, Pierre de, 228, 268
Roskill, M.W., 101, 103, 104, 108
Rossi-Landi, F., 280
Rosso Florentino (Giovanni Battista di Jacopo, zis), 162
Rousset, J., 227, 250, 257
Rubens, Pieter Paul, 243, 244
Ruju, S., 107
Ruwet, R., 281

Sachetti, Fr., 59, 66, 72
Saint Louis, Pierre de, 262, 271
Salviati, Cecchino (Francesco de' Rossi), 159, 160, 246
Sannazzaro, Jacopo, 164
Sansovino, Francesco, 75, 111
Sanvitale, Gian Galeazzo, 163
Saraceni, Carlo, 268
Sarduy, S., 212
Sartre, J.-P., 304
Saussure, F. de, 30, 276, 277, 281, 283, 284, 287
Savini Branca, S., 107
Savoldo (Girolamo da Brescia, zis), 93, 99
Savonarola, Girolamo, 140
Saxl, F., 131, 251, 269, 271, 272, 274
Schiavone (Andrea Meldolla, zis), 111
Schlosser-Magnino, J., 51, 53, 56, 58, 66–69, 99, 253
Schultz, J., 105
Schwarz, H., 259
Sebeok, Th., 285
Sers, Ph., 318
Seuphor, M., 313
Simonides, 33
Slama-Cazacu, Tatiana, 284–286
Socrate, 259
Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi, zis), 99
Sorte, C., 75, 81
Sotiriou, Maria G., 37
Spencer, J.R., 84, 204
Spengler, O., 196, 215
Sphun, Herta, 188
Starnina, Gherardo, 49
Stati, Ş., 14
Stefano, 61
Sterling, Ch., 240
Stoenescu, Şt., 44

Stoicescu, N., 40
Stoichiță, V.I., 63, 74, 80, 112, 126, 147, 160, 164, 192, 194
Stumpf, C., 302
Sustris, Lambert, 255
Sypher, W., 194

Ștefănescu, I.D., 28

Tattarescu, Gheorghe, 34
Tănăsescu, Constanța, 54
Teofan Bathas (zis Cretanul), 34, 39, 41
Teofan din Agrapha, 14
Teofil (Theophylus Presbyter), 42, 50, 51, 55, 58, 59, 70
Tesauro, Emmanuele, 202
Theler, Pierre-Yves, 325
Theodor din Stoudion, 25
Theodorescu, Nicolae (zis Zugravul), 34
Thomas a Kempis, 229
Thuillier, Jacques, 232, 233, 235, 250
Tintoretto (Jacopo di Robusti, zis), 40, 99, 104, 110
Tita, Aurel, 226
Tițian (Tiziano Vecellio, zis), 40, 74–76, 82, 93, 95, 98–105, 108–111, 153, 236, 238
Toesca, Ilaria, 251
Toma d'Aquino, 72
Torricelli, Evangelista, 212
Toscani, N.Al., 48
Tranca, Dumitru, 278
Trismegistos, Hermes, 169
Tzigara-Samurcaș, Al., 34

Ulea, S., 31
Ullmann, S., 285
Urban VIII, 221

Valdés, Juan de, 152, 154
Van der Goes, Hugo, 119
Van der Leeuw, G., 19
Van Lennep, J., 188
Van Leyden, Aertgen, 254
Van Mander, Karel, 8
Varchi, Benedetto, 95
Vasari, Giorgio, 48, 49, 61, 64, 72, 76, 92, 99, 100, 105, 106, 125, 135, 140, 143, 145, 147–151, 153, 154, 156–163, 176, 180, 182, 185, 187
Vasile cel Mare, 17, 20, 25
Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y, 226, 263
Venier, Zuanantonio, 98
Venturi, L., 54–56, 64, 70, 105, 110, 121
Verga, C., 265
Verheyen, E., 267
Vermeer din Delft, 226
Veronese (Paolo Cagliari, zis), 40, 111
Verrocchio, Andrea del, 211
Vianu, T., 200
Vico, Giambattista, 278
Vignola (Jacopo Barozzi, zis), 122
Villani, Filippo, 53, 61
Vincențiu din Beauvais (Vincentius Bellovacensis), 55, 56
Vitellus (Vitello), 72
Vitruviu (Marcus Vitruvius Pollio), 61, 68
Vivarini (familia), 74
Voboudt, P., 297
Voinescu, Teodora, 40
Von Ivanka, Endre, 35
Vossler, K., 107, 111
Vrubel, Mihail, 305

Wagner, Richard, 216
Walter von der Vogelweide, 248
Weber, Max, 198
Weinberg, B., 91
Weisbach, W., 243, 244
Whitehead, Alfred North, 315
Wind, E., 127, 237
Wittkower, Margot, 224
Wittkower, Rudolf, 211, 216, 224
Wölfflin, H., 193, 206, 215
Worringer, W., 305
Wright, Chr., 272, 274

Xyngopoulos, A., 36, 38–41

Yates, Francis A., 169, 187

Zeri, Fr., 193
Zeuxis, 78, 85
Zevi, Bruno, 313
Zosima, 169
Zuccaro, Federico, 137
Zugravu, Gheorghe, 30, 34, 44, 46

Cuprins

I

Zeus, Hermes și fluturii 5

II

Cartea de pictură a lui Dionisie din Furna. Încercare de definire structurală 14
1. Textul 14
2. Subtextul 17
3. Contextul 29
4. Text – context – subtext 39

III

Cennino Cennini și gândirea despre artă în Prerenașterea italiană 48
1. Arta ca meserie 48
2. Arta ca fantezie 55
3. *Ars – ingenium – traditio* 58
4. *Natura – exemplum – forma* 62

IV

Critica de artă la Veneția și dilemele picturalității 74
1. Culoarea ca manifestare a „frumuseții imanente“ 74

2. Demonstrația teoretică a valabilității cromatismului. Pictura și retorica 83
3. Demonstrația istorică. Tițian și Michelangelo .. 96

V

Note introductive la o posibilă poetică a lui Michelangelo 112
1. Note asupra teoriei artistice în Quattrocento 112
2. Leonardo da Vinci — opera ca *imago mundi* .. 116
3. Michelangelo — opera ca *centrum mundi* 120
4. Michelangelo și manierismul 134
5. Sub semnul lui Saturn 140

VI

Testamentul lui Pontormo. Introducere la o poetică alchimică 143
1. Testamentul lui Pontormo 143
2. Încercări de reconstituire 151
3. Ipoteza ermetică 158
4. Mântuirea ca proces alchimic 164
5. Alchimia ca *Ars Regia*. Opera de artă ca *Opus Magnum* 178
6. Despre „sublimarea“ imaginii în manierism ... 187

VII

Gianlorenzo Bernini. Introducere la o poetică barocă 192
1. Posibilul baroc 192
2. Elemente ale epocii berniniene 200
3. Note pentru o tipologie a artistului baroc 222

VIII

Melancolia II. Eseu despre poetica și simbolica lui Georges de La Tour 232
1. Amor Sacru–Amor Profan 234
2. Melancolia lui Iov 240
3. *Magdalena*, *Thaïs* și lumânarea 250
4. Oglinda și compasul 259

IX

Două tipuri de afazie și originile artei abstracte. Kandinsky și Mondrian 276
0. Similaritate și contiguitate 276
1. Combinare și selecție 284
2. Afazia de similaritate (Mondrian) și afazia de contiguitate (Kandinsky) 289

Postfață 323

Indice de nume 327

Redactor
MONA ANTOHI

Tehnoredactor
DOINA ELENA PODARU

DTP
CORNEL DRĂGHIA, EMILIA IONAȘCU

Corector
MARILENA BĂLĂȘEL

Apărut 2007
BUCUREȘTI, ROMÂNIA

Lucrare executată la „PRO EDITURĂ ȘI TIPOGRAFIE“

Scanare și prelucrare digitală

de

Anonim

2025